L'ARCHITECTURE EN ITALIE

L'ARCHITECTURE

EN ITALIE

DU VI^E^ AU XIE SIÈCLE

RECHERCHES HISTORIQUES ET CRITIQUES

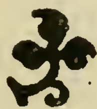
PAR

RAPHAËL CATTANEO

TRADUCTION PAR

M. LE MONNIER

ANCIEN PROFESSEUR DE L'UNIVERSITÉ





VENISE

M·DCCC·XC·



SON EXCELLENCE M.R LE COMTE

GRÉGOIRE

STROGANOFF

HOMMAGE DE MON PROFOND RESPECT

ET DE MA VIVE RECONNAISSANCE.

FERD. ONGANIA

Editeur.

PRÉFACE.



ÈS LE JOUR OÙ, IL Y A DIX ANS, JE me mis, tout jeune encore, à étudier dans les livres l'histoire de l'Art, je fus vivement frappé de l'énorme lacune que je constatai en Italie entre le VIe et le XIe siècle, de la diversité des opinions au sujet de cette obscure et barbare période et de l'Art qu'elle enfanta. Entrainé par un penchant naturel à porter de préférence mes études sur les questions les plus obscures et les plus cachées, je me sentis pris d'un vif désir de diriger mes recherches de ce côté et, s'il était possible, de jeter quelque lumière sur ce sujet. — Sans l'assurance naïve que donne la jeunesse, ce projet se serait sans doute évanoui dès que j'en aurais reconnu la témérité; au contraire il allait grandisant chaque jour et finit par devenir une véritable passion.

Mes études, les ressources dont je disposais alors, ne pouvaient m'être d'aucun secours dans une entreprise aussi difficile; cependant je ne renonçais pas à mon idée; elle me poussait à profiter de toutes les occasions pour accroître le peu de connaissances que j'avais déjà, m'entraînant même quelquefois, presque à mon insu, à fouiller avidement dans les manuscrits, à copier au besoin des dessins et à rassembler les photographies nécessaires. Plus tard se présentèrent des occasions favorables, et avec elles, les moyens de sortir souvent de mon nid, de voyager, d'étudier et de toucher du doigt les monuments. Alors s'ouvrit pour moi un large champ d'observations et de comparaisons; quelques découvertes personnelles, les trop fréquentes erreurs et bévues que je rencontrais chez certains écrivains, tout cela m'enhardit, me donna du courage et j'essayai de raisonner par moi-même.

Je ne pourrais raconter ici, quand bien même je le voudrais, les lentes métamorphoses que subirent dans mon esprit les notions que j'avais puisées autrefois dans les livres. Idées, hypothèses, ar-

gumentations vieilles et nouvelles se trouvaient pour la première fois en présence et ne semblaient nullement d'accord. Rarement la sagesse et la prudence venaient modérer leurs excès et leur donner une attitude calme et réfléchie qui amène l'accord fraternel; le plus souvent au contraire, elles s'insultaient réciproquement et luttaient, se disputant avec acharnement la première place: les unes, fières de leur âge et de leur illustre paternité; les autres orgueilleuses et fortes de leur belle jeunesse. C'était pour chacune d'elles une alternative de victoires et de défaites; mais bien souvent les vieilles étaient obligées de sortir de la lice, maltraitées et poursuivies par les moqueries de leurs puissantes rivales. Et ces dernières ne savaient pas toujours se concilier l'estime et la sympathie de leurs sœurs; aussi en venaient-elles souvent elles-mêmes aux mains, s'accusant, d'un côté: d'être systématiques, vagues, préconçues: de l'autre, d'être pédantes, sévères, précieuses; de là encore des sacrifices, des humiliations ou le bannissement. Et l'accord n'aurait certainement pas eu lieu, si la critique et les faits n'étaient ensuite intervenus pour trancher la question et faire briller la lumière là où il n'y avait que d'épaisses ténèbres.

Mais ces vérités ne furent pas toujours aussi promptes à se manifester que je l'aurais désiré; aussi il y a deux ans, mes recherches et mes conclusions étaient-elles loin d'être complètes. Le soupçon, que j'en avais, se changea en certitude, lorsque M.r le Ch.r Ongania m'offrit de faire, pour sa grande publication « *La Basilique de Saint-Marc à Venise* », l'histoire architectonique de cet admirable monument. En se révélant à moi dans toute son importance, la Basilique me donna une idée plus claire de la difficulté de mon travail. A mesure que je l'examinais avec plus d'attention et avec plus de zèle, je découvrais combien il y avait en elle d'obscurités et de choses incompréhensibles à mes yeux; quelle grande place elle occupait dans l'histoire de l'art des siècles barbares, et que d'études elle exigeait, à elle seule, de la part de celui qui voulait s'en faire l'historien. Vainement j'appellai alors à mon aide les résultats de mes études, pour découvrir le mystère de sa construction et de ses transformations. Je ne me decourageai pas cependant. Mon affection pour la chère Basilique me soutint, rendit plus vive encore ma ferveur d'autrefois, et j'y puisai une force et une vigueur nouvelles pour achever l'étude que je présente aujourd'hui au lecteur.

Je m'empresse de la publier avant que ne paraisse mon travail sur saint-Marc. Faute de connaître les résultats généraux de mes

recherches et les conclusions nouvelles qui en ressortent, le lecteur risquerait de ne comprendre suffisamment ni l'importance de la Basilique, ni le langage dont je me sers pour en analyser les diverses parties.

La publication de Saint-Marc a donc fait hâter celle-ci ; que ce soit là mon excuse auprès du lecteur, si, au lieu de trouver cette vieille lacune entièrement comblée, il la voit transformée en un archipel. J'ose croire d'ailleurs que les îles verdoyantes, dont je l'ai parsemé, sont grandes, nombreuses et assez rapprochées pour pouvoir être facilement réunies.



INTRODUCTION.



'EPOQUE DE LA DOMINATION ROmaine et les premiers siècles du christianisme sont suffisamment connus; grâce aux études des étrangers, l'on connaît également assez l'art proto-byzantin [1]) du Ve et du VIe siècle, en Orient et en Occident, pour que je n'aie pas à m'en occuper, sauf lorsque les monuments m'en feront un devoir; mais c'est sur les siècles suivants, siècles de décadence et d'obscurité, qu'il convient de porter un regard attentif. C'est précisément à cause de leur décadence et de la rareté des monuments subsistants, qu'ils offrent si peu d'attrait et tant de difficultés, et qu'ils ont été généralement laissés de côté par tous les critiques d'art; omission doublement blâmable, car elle rompt la chaine historique de l'art, au grand regret des savants, et empêche de retrouver jamais le nœud auquel viennent se relier les anneaux suivants.

Il est vrai que quelques auteurs, tels que Cordero, Ricci, Hübsch, Dartein, Selvatico, Garrucci, Mothes et Rohault de Fleury [2]), se sont occupés des monuments de ces siècles obscurs; mais ils l'ont fait avec des vues trop étroites et se sont limités à

[1]) Loin de me ranger à l'opinion de ceux qui nient l'existence d'un style byzantin, je la soutiens à ce point, que j'ai trouvé nécessaire de diviser ce style en trois périodes distinctes (dont je donnerai les raisons dans le cours de ce travail) et de les désigner sous trois noms différents: Proto-byzantin, byzantino-barbare, et néo-byzantin.

[2]) Je parlerai bientôt de Cordero. Je donne de suite mon appréciation particulière sur les autres auteurs que je cite.

« *Storia dell'Architettura in Europa dal sec. IV al XVIII,* par A. Ricci » L'auteur appartient à la vieille école de D'Agincourt, et montre qu'il n'a guère percé

une région déterminée ou à une classe de travaux particulière, ou se sont contentés de les parcourir d'une manière trop rapide ou trop superficielle; et toutes leurs études partielles, même réunies, sont loin d'offrir au savant, même une lueur douteuse sur la matière. Quoique plusieurs d'entre eux aient entrevu parfois la vérité, et de si près, qu'il semblerait qu'ils eûssent dû la dé-

les ténèbres des siècles barbares; il s'étend du reste beaucoup plus sur l'histoire civile que sur l'histoire de l'art, qu'il traite avec la plus grande légèreté.

« *Monuments de l'Architecture Chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne* par Henri Hübsch » 1860. Dans cet ouvrage remarquable, Hübsch se montre observateur attentif, assez exempt des préjugés de la vieille école et peut-être le plus indépendant de tous; mais cela ne l'empêche pas de s'en forger de nouveaux qui l'arrêtent chemin faisant. Pour lui, par exemple, l'architecture chrétienne des cinq premiers siècles a la même origine, le même caractère, la même physionomie en Occident qu'en Orient, si bien qu'il trouve inutile de la désigner per des noms différents, et qu'il nie par conséquent l'existence du style byzantin et son influence sur l'art en Italie pendant le Ve et le VIe siècle; erreur qui lui fait souvent voir une chose pour une autre ou qui tout au moins l'amène à des points d'interrogation. Il a du reste été incapable de jeter la moindre clarté sur l'histoire de l'art pendant les siècles barbares, montrant qu'il ne connaissait par même de vue la plus grande partie des monuments de cette époque.

« *Étude sur l'architecture lombarde* par F. de Dartein ». Ce volumineux ouvrage, très précieux au point de vue des monuments de l'architecture lombarde de la Haute-Italie et de l'intelligence avec laquelle y sont étudiés et analysés à fond les tendances et le caractère de ce style, ne peut servir absolument à rien pour ce qui concerne les origines. Dartein n'est certainement pas de la vieille école, mais il n'a pas su s'en éloigner assez, et maintient par conséquent la confusion et l'obscurité dans l'histoire artistique des siècles barbares; il donne à l'art lombard une origine inconnue, un développement d'une précocité contestable, une longévité et par suite une immobilité impossibles.

« *Le arti del Disegno in Italia — Storia e critica* — Pietro Selvatico — Parte II — Vallardi 1880 ». Cet illustre écrivain, qui avait si brillamment inauguré en 1847 sa carrière d'historien de l'art, par la publication de son fameux livre sur l'architecture et la sculpture à Venise, (œuvre, qui, si elle n'était point parfaite et exempte d'erreurs, pardonnables du reste dans un premier travail, donnait cependant de grandes espérances pour l'avenir), a montré dans son dernier ouvrage, que la mort l'a empêché de terminer, que pendant l'espace de trente ans, il n'avait presque fait aucun progrès. Dans cet ouvrage il s'était proposé de traiter notamment d'une façon originale, l'histoire de l'art pendant les siècles de la décadence; mais en définitive il n'a fait que suivre les traces de Dartein et de quelques autres écrivains, y ajoutant fort peu du sien. Il en est résulté un travail d'une érudition si pauvre et si confuse, si rempli de contradictions inexplicables, d'erreurs et d'inexactitudes blâmables, qu'il eût été à souhaiter pour sa réputation qu'il ne l'eût jamais entrepris.

couvrir, aucun pourtant n'a su se débarrasser de tous les préjugés et s'en remettre à la comparaison artistique des monuments, qui est toujours le guide le plus sûr dans des recherches de cette nature, au lieu de s'en tenir à des documents trop souvent mensongers; tous en somme se sont tristement égarés sans en tirer aucun profit réel.

La plus grande faute de Selvatico, faute invétérée et trop répandue, surtout en Italie, fut celle de décrire et d'étudier souvent les monuments, non point sur les lieux, mais dans son cabinet; non avec des photographies sous les yeux, mais avec de grossières et inexactes gravures; non à l'aide de notes, même anciennes, prises par lui devant l'original, mais trop souvent sur ces études imparfaites de nos monuments que nous envoient de temps à autre certains étrangers d'outre-mont. En parcourant son dernier travail, le lecteur attentif et intelligent s'étonnera qu'il se soit contenté de si peu, de presque rien, là où il aurait dû descendre jusqu'aux plus petits détails et aux recherches les plus minutieuses, et il ne pourra s'expliquer ce défaut sans attribuer à l'auteur une grande dose de légèreté ou de paresse.

Pour tous ceux, et ils sont nombreux, auxquels le défaut absolu de compétence fait accepter à la hâte et aveuglément comme la manne tombée du ciel, tout ce qu'il plait à une célébrité de dire ou de publier, ce que je viens de dire semblera certes, exagéré, méchant, plein de témérité; mais il en sera tout autrement pour ceux qui ne s'arrêteront pas là, qui auront la patience de me suivre dans le cours de ce long travail et de celui qui doit paraitre sur Saint-Marc de Venise, où, non pour le vain plaisir de me faire un marche-pied de la ruine des autres, mais par pur amour de la vérité, je serai contraint, bien malgré moi, de signaler une quantité infinie d'erreurs commises par Selvatico.

« *Storia dell'Arte Cristiana dal I secolo all' VIII* per R. Garrucci ». L'auteur y a écrit des pages remarquables sur les monuments des premiers siècles; mais il se montre très superficiel et fait fausse route, quand il touche aux travaux de l'époque lombarde.

« *Die Baukunst des Mittelalters in Italien* von Oscar Mothes. Iena, Hermann Costenoble, 1882-84 ». Si Mothes, en écrivant l'histoire de l'Architecture de ces siècles de décadence, ne s'était point égaré sur les traces des anciens écrivains, il aurait donné dans cet ouvrage l'histoire la plus étendue et la mieux ordonnée des monuments italiens du moyen-âge. Il est inutile de dire qu'il a doté les siècles antérieurs au XIe d'une grande quantité d'œuvres qui appartiennent au XIe siècle et aux suivants, et qu'il s'est donné ainsi beaucoup de peine en pure perte. Cependant il se montre souvent bon connaisseur des produits de l'Art au Ve et au VIe siècle, c'est-à-dire de cet art proto-byzantin, qui fleurit en Italie sous la domination des Goths; mais, en sa qualité d'allemand, il prétend que ce sont les Goths qui ont apporté en Italie une bonne partie de ces éléments, ce qui est une grosse erreur. Ajoutons que plusieurs dessins offerts par lui au lecteur sont d'affreux mensonges; il invente des monuments qui n'existent pas, crée des ruines idéales, et allonge, élargit et complique à plaisir les plans de certaines églises!!! Il peut en revanche

Parmi ces écrivains, il en est un, auquel les érudits doivent beaucoup plus qu'aux autres; car ce fut lui qui, le premier, battit en brèche les opinions préconçues qui s'étaient fait jour sur l'histoire des monuments de l'époque lombarde. On le sait; avant que le comte Cordero de San Quintino publiât (1829) son intéressante étude sur l'architecture italienne pendant la domination des Lombards [1]), de graves erreurs circulaient parmi les archéologues et les savants qui, étudiant l'histoire de l'Art, s'occupaient de l'origine de l'architecture lombarde ou romaine et de l'époque pendant laquelle elle fut en honneur.

Ne pouvant admettre l'importante lacune que des recherches consciencieuses leur avaient révélée entre les monuments du VIe siècle et ceux du XIe, et d'autre part ne sachant s'expliquer comment ces monuments avaient pu disparaître à peu près tous, ils s'étaient imaginé qu'il fallait faire remonter aux siècles des Lombards tous les monuments de style roman qu'ils voyaient s'élever dans les lieux où les chroniques, les inscriptions ou la traditon populaire les attribuaient à cette misérable époque. Aussi constatant entre les monuments latins ou byzantins du VIe siècle, et ceux qu'ils assignaient au VIIe, une énorme différence de style, de tecnique et d'ornementation, et non ce développement graduel et progressif qui accompagne d'ordinaire les périodes de transition, en arrivérent-ils à la fausse hypothèse que cette façon grossière de construire et d'orner, dont saint-Michel de Pavie offre un spécimen, et dont les exemples abondent dans les régions qui furent autrefois sous la domination des Lombards, avait été introduite en Italie par ces

être consulté avec profit pour les dates des constructions, des restaurations, et des réédifications, dates qu'il a recueillies et publiées avec le plus grand soin.

« *La Messe. — Etudes archéologiques sur ses monuments* par Rohault de Fleury. — Paris ».

Rohault de Fleury est, de tous ceux que j'ai cités jusqu'ici, celui qui a recueilli dans ses précieux volumes le plus grand nombre d'œuvres d'art appartenant aux siècles barbares; c'est en outre celui qui, dans la fixation des époques, a avancé le moins de sottises. Peut-être aurait-il évité de commettre quelques grosses erreurs et trouvé le bon chemin, si, avant de se mettre à la recherche des détails surtout décoratifs qui devaient servir à son ouvrage, il avait étudié à fond les divers monuments architectoniques, sur l'histoire desquels il ne s'est pas prononcé.

[1]) *Dell'italiana Architettura durante la dominazione longobardica.* — Brescia, 1829.

mêmes Lombards. Cordero osa déclarer qu'ils s'étaient tous grossièrement trompés, et affirma comme conclusion de son long raisonnement: «que les Lombards, encore barbares, lorsqu'ils vinrent en Italie, ne pouvaient avoir ni architectes ni architecture propre; que si les anciens chroniqueurs nous disent que telle ou telle église fut construite pendant leur domination, ce n'est pas une raison pour croire aveuglement que cette église était celle que nous voyons aujourd'hui; que de la moitié du VIe siècle jusqu'à la moitié du VIIe, aucune autre architecture que l'architecture latine des siècles précédents (IVe et Ve siècle) ne fut en usage en Italie, dénaturée toutefois par l'inhabileté des constructeurs». C'étaient là des conclusions justes, mais tous ne s'y rendirent pas, et même de nos jours il n'est pas rare d'entendre répéter par des esprits distingués, tels que Ruskin, par exemple, que saint-Michel de Pavie remonte au VIIe siècle [1]).

Il ne faudrait pas cependant blâmer outre-mesure ceux qui persévérèrent dans cette erreur. Cordero lui-même du reste ne sut pas étayer ses conclusions, d'ailleurs, très légitimes, sur des documents d'une évidence telle qu'aucun doute ne fût plus permis. Cordero, en effet, n'établit pas son raisonnement sur des recherches attentives et sur des considérations artistisques, mais seulement

[1]) *The stones of Venice.* — Parmi les fantaisies que Ruskin a répandues dans son œuvre d'esthétique transcendante, plus que d'art et d'histoire, celle que la prétendue antiquité du style lombard lui inspira au sujet de son origine et des rapports qui auraient existé entre ce style et la civilisation lombarde, n'est certainement pas une des moins étranges. Après avoir constaté à la vue des édifices de style lombard et spécialement de saint-Michel de Pavie, que ceux qui cultivaient cet art étaient saisis d'une certaine fièvre de barbarie qui se manifestait par les plus singulières représentations bestiales, il s'exprime ainsi: « Je suis très disposé à faire concorder une quantité de ces explications particulières avec les habitudes de manger et de boire du Lombard et surtout avec sa tendance carnivore. Le lombard des temps anciens parait avoir été précisément ce que serait un tigre, si l'on pouvait lui communiquer le goût de la plaisanterie, une imagination vive, un grand sentiment de la justice, la peur de l'enfer, la connaissance de la Mythologie du Nord et enfin une caverne de pierre, un marteau et un ciseau. Imaginez-le se promenant de long en large dans cette caverne pour digérer son repas, et butant contre la paroi à chaque tour avec une nouvelle idée dans le cerveau. Vous aurez ainsi le sculpteur lombard. A mesure que la civilisation progresse, on voit diminuer l'usage de la venaison qui est remplacé par celui des végétaux, et l'excitation fébrile décroît. Elle est encore très vive au XIIIe siècle à Lyon et à Rouen, et disparait graduellement plus tard avec le style gothique, de sorte qu'au XVe siècle elle est complètement éteinte.

sur des argumentations historiques. Celui qui lit son ouvrage se sent porté à exclure avec lui de l'époque lombarde les constructions de style roman; mais il se tromperait, s'il croyait pouvoir y apprendre quel était le genre d'architecture en usage en Italie pendant cette période orageuse, et quels en étaient les caractères. Cordero nous indique, il est vrai, quelques constructions, que des documents irréfragables assignaient d'après lui à l'époque des Lombards, mais une sage critique ne peut en accepter qu'une; et même pour celle-là, quels étaient les documents artistiques que Cordero pouvait joindre aux documents historiques, déjà problématiques par eux-mêmes et insuffisants pour démontrer qu'elle était de l'époque à laquelle il l'attribuait?

Il est clair que l'étude de Cordero, quelque précieuse et désirée qu'elle ait été, n'a été qu'une étude de commençant; elle ne donnait pas de solutions définitives aux problèmes qu'elle soulevait. Mais qui le croirait? Depuis 1829 jusqu'à nos jours, personne, ni en Italie, ni à l'étranger, n'a eu à cœur de continuer et d'achever l'œuvre du Comte de San Quintino. On ne doit pas oublier, toutefois, que Selvatico, Dartein et Garrucci ont mis en évidence quelques constructions ou sculptures appartenant incontestablement à cette période historique; mais à quoi bon si, faute de comparaisons nécessaires ou par suite d'une trop grand légèreté de jugement, ils ont si peu approfondi leur étude qu'ils ont confondu avec des monuments authentiques de l'époque lombarde d'autres édifices, qui appartiennent indubitablement aux siècles suivants et au style roman? Qui ne voit que rendant ainsi hommage d'une part à l'assertion de Cordero, et le démentant de l'autre, ils ajoutaient la confusion à la confusion?

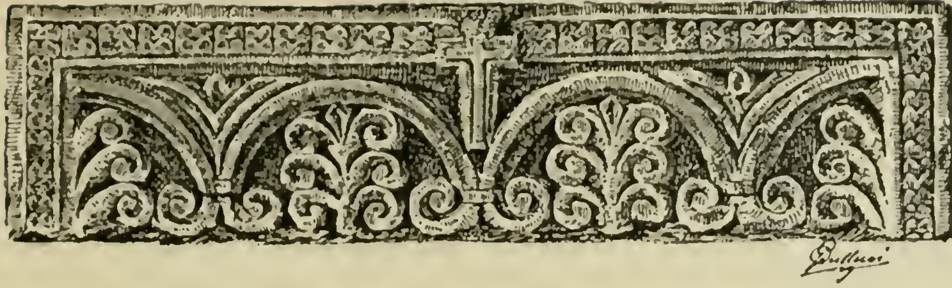
Il n'y a pas à hésiter: tout en acceptant les sages conclusions de Cordero, il est nécessaire de reprendre la route si mal explorée jusqu'alors, afin d'en déduire des faits qui n'admettent point de doute et d'établir enfin solidement un système depuis si longtemps incertain.

Je me mets, sans tarder, à l'œuvre. Comme une étude de ce genre doit essentiellement servir à l'histoire de l'Art, j'y suivrai l'ordre chronologique, autant, du moins, que le permettra le caractère des monuments que j'examinerai. D'un autre côté, je suis persuadé qu'un traité d'histoire de l'Art, quelque abrégé qu'il soit, s'il n'est, au besoin, accompagné de dessins, n'atteint qu'imparfaitement son but. On peut alors comparer l'effet qu'il produit sur le lec-

teur à celui que l'on éprouve en visitant une ville la nuit à la clarté douteuse des torches. C'est pourquoi, j'ai cru non seulement utile, mais nécessaire, de joindre souvent à l'étude des monuments et à leur description, des figures [1]), surtout celles des monuments non encore décrits. J'espère obtenir de cette façon un double résultat: rendre mes paroles plus claires et fournir la preuve de mes assertions.

[1]) Pour être juste, et afin que l'on ne puisse m'accuser de vouloir me parer des plumes du paon, j'avoue franchement que plusieurs des dessins, qui accompagnent la présente publication, sont tirés des ouvrages de Vogüé, de Dartein, de Garrucci, de Jakson, de Salzemberg, de Pulgher et de Rohault de Fleury; ce sont ceux marqués d'un astérisque.





Chapitre Premier.

L'ARCHITECTURE LATINO-BARBARE

PENDANT LA DOMINATION LOMBARDE.



L EST IMPOSSIBLE D'EXAMINER LES monuments italiens du VIIe au XIe siécle, sans être immédiatement frappé de la décadence extraordinaire où l'art se trouve réduit alors, et sans se sentir porté involontairement à en rechercher les causes. Le plus grand nombre accusent la conquête dévastatrice des Lombards, et certes je ne me refuse pas à croire qu'elle y ait beaucoup contribué. Mais d'un autre côté, si elle en avait été l'unique cause, on n'en constaterait les tristes effets que dans les provinces d'Italie, qui, conquises, et dévastées par ces farouches étrangers, restèrent en leur pouvoir, et l'on n'apercevrait pas la même corruption artistique, sinon, une plus grande encore, dans d'autres contrées, qui, quoique ayant eu à souffrir indirectement de cette invasion, n'en furent jamais les victimes; et ainsi je me vois forcé de rechercher si à ce fléau barbare ne vinrent pas s'adjoindre d'autres calamités non moins terribles, capables de porter aux arts un tel préjudice dans l'Italie tout entière. Nous trouvons en effet le souvenir de ces maux dans l'histoire, qui néglige souvent de signaler les périodes de paix et de bonheur, mais ne garde jamais le silence quand il s'agit de raconter les douleurs et les revers des peuples.

On lit donc que, vers l'an 566, une affreuse peste sévit sur toute l'Italie et qu'il s'en fallut de peu qu'elle ne la dépeuplât complètement [1]). Elle ravagea surtout la Ligurie (qui comprenait à cette époque, outre son étendue actuelle, la moitié de la Lombardie et tout le Piémont), et saint Grégoire le Grand assure qu'elle désola jusqu'à Rome elle-même. La mortalité fut telle, qu'au dire d'un ancien historien, on ne rencontrait que des chiens dans les rues de certaines villes; en plusieurs endroits les campagnes étaient entièrement dépeuplées; les animaux erraient çà et là sans maîtres, et il ne restait personne pour recueillir les moissons et les vendanges.

Peu de temps après, en 568, les Lombards fondirent sur cette malheureuse terre et l'année suivante fut signalée par une affreuse disette, qui jointe à la peste dont je viens de parler, hâta, d'après Paul Diacre, les progrès rapides des Barbares, qui avaient ainsi trouvé l'Italie épuissée et privée de secours. En 580, toute la péninsule fut horriblement ravagée par la peste bovine, et une grande quantité de personnes moururent victimes de la dyssenterie et de la petite vérole. Et comme si tant de calamités n'eûssent pas suffi, un terrible déluge, en 589, dans toutes les régions montueuses d'Italie, bouleversa les terres des collines, les entraina dans les plaines, et gonfla les fleuves qui débordèrent de toutes parts. Des villages entiers furent détruits, la plupart des routes rendues impraticables; beaucoup d'hommes et de troupeaux périrent. A Rome, le Tibre s'éleva à une hauteur extraordinaire, et causa des dégâts de toute sorte; de même l'Adige ensevelit en grande partie Vérone et la ruina à moitié, sapant et détruisant les murs en plusieurs endroits; et, deux mois après, un furieux incendie y réduisit en cendre ce que le fleuve avait épargné.

Tous ces fléaux amenèrent une terrible succession de pestes et de famines qui firent un nombre de victimes considerable. Les malheurs ne s'arrêtèrent pas là: ils ne cessèrent au contraire de frapper les infortunés italiens, jusqu'à la fin du siècle et même plus tard encore. La peste sévit par trois fois; la sécheresse, la disette, un froid glacial, un vent brûlant se succédèrent sans interruption; les rats et les sauterelles, en certaines régions, dévorèrent les récoltes de froment, les herbes des prairies, et jusqu'aux feuilles des arbres.

[1]) Muratori, *Annali d'Italia.*

Accablés par des calamités si graves et si persistantes, d'où les malheureux italiens pouvaient-ils espérer une assistance efficace pour se relever en peu de temps? De ces Lombards, qui avaient commencé leur règne par le massacre, l'incendie et la destruction, et avaient marqué leur chemin par le pillage, dépouillant les églises et égorgeant les prêtres? De ces Lombards qui, sous le gouvernement de Clefis et des Ducs, n'avaient eu d'autre pensée que de tuer les riches ou de les envoyer en exil, afin de confisquer leurs biens? De ces Lombards qui, ne cessant de passer les frontières de leurs États pour faire du butin et assouvir leurs instincts sanguinaires sur les pays environnants, avaient provoqué, pour le malheur de la pauvre péninsule, les colères et les cruelles vengeances des Grecs, des Francs et des Slaves? Si l'on réfléchit que les eaux de l'Adige, privées de digues, après l'inondation mentionnée ci-dessus, couvrirent pendant plus de deux siècles la vaste plaine qui s'étend des monts Euganéens jusqu'au vieux Pô, et que les Lombards, par haine contre les Grecs, qui possédaient les lagunes, ne s'occupèrent jamais de creuser à ces eaux un nouveau lit qui fût stable, on comprendra sans peine que c'eût été folie de la part des Italiens d'attendre aide et soulagement de ces barbares.

Mais revenons maintenant à l'Art. S'il a toujours besoin pour prospérer, d'une paix durable et d'un repos général, cette période d'invasions, de guerres et de calamités, devait nécessairement causer sa mort. L'Art avait beaucoup souffert en Italie des invasions barbares du Ve siècle; quoiqu'il les encourageât royalement, Théodoric ne sut tirer des artistes que de fort misérables créations; les monuments qu'il érigea à Ravenne en font foi, non moins qu'un grand nombre de constructions semblables dont on trouve des traces évidentes dans plusieurs villes du nord et du midi de l'Italie. Mais l'influence de l'Art byzantin, qui, avec les conquêtes des Grecs, précéda et suivit la chute de la domination des Goths, tout en portant en lui-même des germes de décadence, servit sans contredit à relever l'art latin, de manière que vers le milieu du VIe siècle, il devait se trouver très éloigné de la barbarie dans laquelle il allait être plongé peu de temps après. Or c'est précisément dans cette seconde moitié du VIe siècle que je place la cause et le commencement de cette longue décadence ou mieux de cette léthargie de l'art, qui après avoir duré pendant tout le temps de la domination lombarde,

lui survécut encore jusqu'à la fin du IXe siècle, dans quelques régions, jusqu'au Xe, et dans plusieurs autres, même jusqu'à la première moitié du XIe siècle, comme je le prouverai plus loin. Les pestes et les famines successives avaient frappé sans doute ou mis en fuite les quelques artistes distingués dont l'Italie devait alors être si fière; mais en supposant même qu'ils eussent échappé à de telles ruines, qui leur aurait fourni les moyens d'utiliser leur talent et de quoi vivre? Avant de songer à l'Art, l'Italie devait porter remède à tous ces maux, panser tant de profondes blessures; ce fut déjà beaucoup pour elle d'employer des ouvriers à relever les maisons écroulées et à réparer tant bien que mal ce que les hommes et les fleuves avaient endommagé: travaux dont l'art était nécessairement exclus. Aussi lorsque la pieuse Théodolinde persuada à Agilulphe de reconstruire ou de restaurer plusieurs églises détruites ou détériorées par les invasions de ses prédécesseurs, l'Art, du moins en Lombardie, sommeillait depuis près d'un demi-siècle. Les nouveaux artistes appelés à orner ces édifices de sculptures et de peintures, n'ayant eu l'occasion ni de se former à aucune école, ni d'exercer leur talent et leur main, durent se trouver comme des enfants avec le ciseau et le pinceau dans les mains, n'ayant d'autre guide que les exemples subsistants des œuvres byzantines ou latines les plus récentes: — ils travaillèrent en enfants.

Mais essayons d'expliquer ici un autre point; comment se fait-il que, tandis que dans la première moitié du VIe siècle l'art byzantin était venu restaurer l'art italien, cette influence ne se soit pas fait sentir également vers la fin du même siècle, car les empereurs d'Orient possédaient en Italie plusieurs provinces, et l'art grec ne devait pas avoir dégénéré aussi vite que l'art latin. La réponse, à mon avis, n'est pas très difficile. Ce n'avaient été ni la pitié, ni la magnanimité envers les malheureux italiens qui avaient poussé Justinien à la conquête de la Péninsule, mais seulement l'ambition et la soif insatiable de cet or qu'il savait si bien tirer de ses sujets; et s'il dépensa des sommes énormes pour ériger ou terminer de somptueux monuments, ce fut moins pour soutenir l'art italien qui marchait à grands pas vers la décadence et embellir les cités, que pour affirmer d'une manière solennelle son excessive et éblouissante opulence, sa grandeur et sa haute souveraineté. Mais après Justinien, la puissance de l'empire déclina de jour en jour. Ses faibles successeurs, soit par

mollesse, soit parce qu'ils étaient continuellement inquiétés par les Sassanides, ou par les barbares du nord ou par des discordes intestines, ne purent résister en Italie aux violentes invasions des Lombards, et ne restèrent solidement établis que dans l'Exarchat de Ravenne, à Rome, en Sicile et dans quelques autres villes. On n'était donc plus au temps où les empereurs pouvaient recourir au prestige de pompeux monuments pour soutenir en Italie un nom qui était déjà déchu. On n'était plus au temps où des artistes grecs pouvaient avoir l'idée de transporter leurs tentes en Italie, car, si l'unique raison capable de pousser un artiste à abandonner sa patrie, est l'espérance de trouver ailleurs plus de travail et une rémunération plus grande que dans son pays, à cette époque la pensée de l'Italie devait les éloigner plus que jamais d'un semblable dessein; elle passait alors pour une terre désolée et maudite; ses habitants, pour de pauvres esclaves ruinés; et ses dominateurs pour des barbares, ignorants, avares, cruels, destructeurs de toute civilisation.

Ce qui prouve jusqu'à l'évidence que le malheureux art italien fut pendant tout le VII[e] siècle abandonné à lui-même par les Byzantins, c'est que, même à Ravenne, qui fut jusqu'en 752 sous la domination des Grecs qui y maintenaient un exarque, l'art subit rapidement la même décadence que dans les autres villes de l'Italie.

RAVENNE. — Aucun édifice de la fin de VI[e] siècle, ni des deux siècles suivants, ne subsiste à Ravenne, mais nous avons une preuve suffisante que l'art y tombait d'abîme en abîme, dans plusieurs œuvres de sculpture qui nous restent encore, car la sculpture est l'auxiliaire le plus puissant de l'architecture.

Le dernièr travail de date certaine, qui appartienne au VI[e] siècle, est un parapet d'*ambon* de l'Église de saint-Jean-et-saint-Paul, qui, comme le porte son inscription, fut sculpté par ordre d'Adéodat, primicier des gardes impériaux, sous l'archevêque Mariniano (596-606) et précisément en l'an 597.

Il se compose d'une plaque de marbre curviligne et légèrement trilobée dont la convexité forme environ un quart de cercle, flanquée de deux courtes ailettes rectilignes. L'ornementation, comme l'ensemble, est presque une copie de l'ambon de la Cathédrale, construit dans la première moitié du siècle par l'archevêque Agnello, et se compose de petits carés distribués symétriquement sur toute la superficie du parapet et séparés par

des listeaux entre-croisés, par des bandes striées et par des rosettes. Dans ces carrés sont sculptés des animaux symboliques alignés par zones: agneaux, cerfs, paons, colombes et poissons. Les carrés supérieurs des deux petites ailes, un peu plus grands que les autres, renferment les figures des saints patrons de l'église; le tout est terminé par une bordure ornée de petites feuilles et d'olives. En vérité, à défaut même de l'inscription, on lirait sans peine sur les misérables sculptures de cet *ambon*, les soixante ans qui le séparent de celui de la Cathédrale. Dans ce dernier les diverses figures, quoiqu'écrasées, ont des contours francs et souvent élégants, et la forme de chaque animal est si nettement accusée, qu'elle le fait reconnaître à première vue; dans celui de saint-Jean-et-saint-Paul, au contraire, il est inutile de chercher la forme et le dessin, qui en sont complètement absents. On ne distingue l'agneau du cerf que parce que ce dernier porte le bois, et la colombe du paon, que parce que celui-ci a la tête surmontée d'une aigrette; les



Fig. 1. — Ambon de saint-Jean-et-saint-Paul à Ravenne — a. 597.

yeux, les ailes, les plumes manquent absolument de finesse, comme les rosettes, les petites feuilles et les olives de la bordure. Et que dire des deux figures? Elle n'arrivent pas encore aux horribles caricatures du VIIIe siècle, mais on ne doit pas pour cela renoncer au droit de les qualifier de magots.

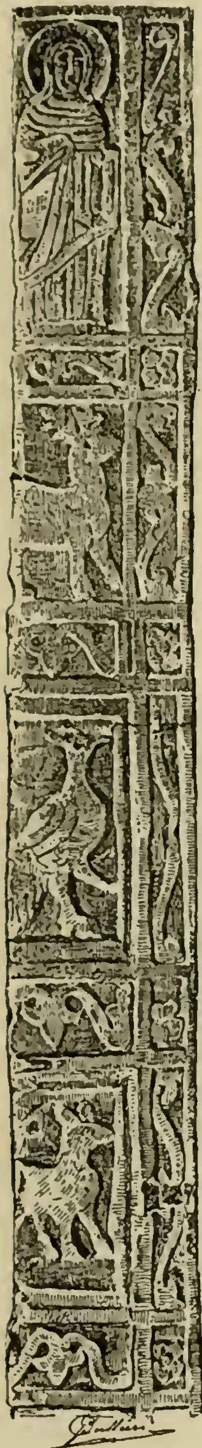


Fig. 2. — Fragment d'Ambon au palais Rasponi à Ravenne.

On voit cependant encore pis, à Ravenne, dans les fragments d'un autre *ambon* conservé au Palais Rasponi, également semblable à celui de la Cathédrale, et qui même, pour les décorations des petits carrés, s'en rapproche davantage que celui de saint-Jean-et-saint-Paul, bien que les sculptures indiquent clairement le VIIe siècle. Les animaux sont à peu près de la même valeur que ceux de l'*ambon* précédent, mais la figure du Saint est notablement inférieure, quoique de proportions moins massives. Cest une superficie plane que l'on a fait saillir du fond en abaissant celui-ci de quelques millimètres en long et en large au moyen de gravures dures et grossières, qui ont la prétention de représenter des plis; c'est cette fois une figure vraiment inférieure même à celles du VIIIe siècle.

Comme on l'a maintes fois observé, pendant qu'à Rome le goût pour la sculpture des figures continuait à régner pendant le Ve siècle, si bien que la plus grande partie des sarcophages sont couverts de splendides et nombreux reliefs représentant des scènes des deux Testaments, il en était tout autrement à Ravenne; et les rares sarcophages de ce siècle et du suivant portent peu de figures, toujours isolées, souvent dans des niches, et très rarement à la hauteur de celles de Rome. Cette aversion pour la statuaire ne doit pas être attribuée à un défaut d'habileté chez les artistes, mais directement à l'influence grecque, à laquelle Ravenne fut soumise durant cette période. Les chrétiens Grecs[1], comme les premiers pères de l'Église, ne favorisaient guère la sculpture figurative; ils la négligaient même, y suppléant par des décorations empruntées au règne végétal, par de capricieux or-

ments et des symboles chrétiens, toutes représentations, qui leur permettaient de couvrir plus luxueusement les marbres de sculptures et de s'abandonner au caprice de la fantaisie orientale. Ce genre de sculpture ne tarda pas à se répandre et s'introduisit de très bonne heure même à Ravenne, où le monogramme du Christ, les agneaux, les paons, les colombes, les palmes, les croix ou les pampres recouvrent le plus souvent les faces des sarcophages, des plaques de paparapets, les chaires des églises, et la plupart du temps les chapiteaux des colonnes.

Si, au VIe siècle, on commença à négliger la figure pour s'attacher au symbolisme et à une riche ornementation, il fallut bien, bon gré mal gré, l'abandonner entièrement au VIIe siècle par suite de l'inhabileté absolue des sculpteurs. L'ambon de saint-Jean-et-saint-Paul est le dernier travail de sculpture de l'époque lombarde, de ciseau italien, de date certaine, dans lequel apparaisse la figure humaine.

Le sarcophage d'un personnage inconnu s'offre ensuite à notre examen, à saint-Apollinaire-*in-Classe*; les sculptures, abstraction

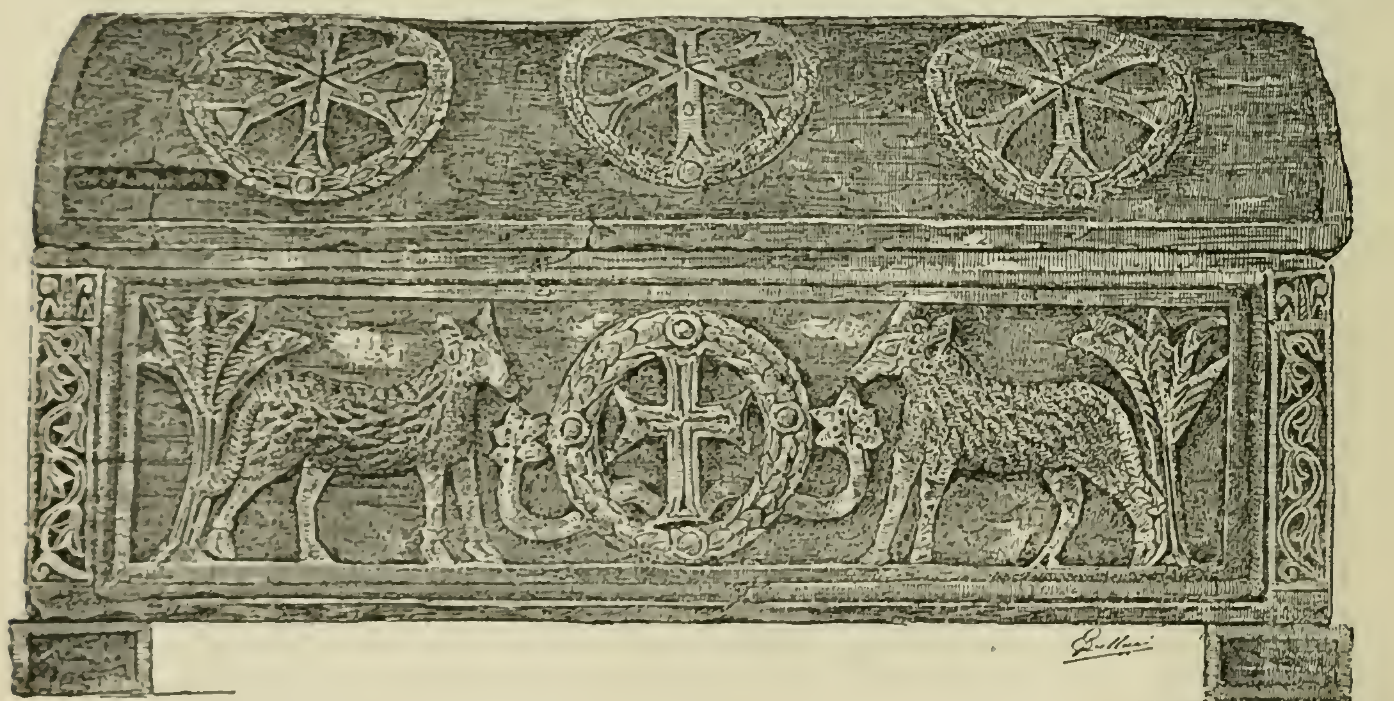


Fig. 3. — Sarcophage à saint-Apollinaire près Ravenne.

faite des deux petits pilastres aux extrémités de la face principale et des petits arcs des côtés, ajoutés au IXe siècle, répondent pleinement à la fin du VIe siécle ou au commencement du VIIe. Le devant présente, dan un maigre encadrement, une croix renfermée à l'inté-

rieur d'une couronne d'olivier, tressée avec des bandelettes terminées en feuilles, et flanquée de deux misérables brebis et de deux palmiers. Trois monognammes de Jésus-Christ dans des couronnes d'olivier sont figurés sur le couvercle, dont les côtés présentent au contraire une croix au milieu de feuilles et un vase d'où s'échappent des grenades. Le lecteur peut lui-même deviner sans peine la valeur de ces pauvres sculptures en regardant la gravure exacte que je lui offre.

Mais en réalité, si l'on devait adopter l'opinion de Cavalcaselle [1]), de Garrucci [2]) et de Rayet [3]), le VII[e] siècle nous offrirait à Ravenne deux splendides échantillons de sculpture, tant figurative, que décorative, qui, bouleverseraient l'ordre de la décadence progressive que présentent les autres monuments. Mais que le lecteur ne s'effraie pas et ne se fasse pas illusion: ces auteurs se sont bornés à lire les inscriptions que ces deux œuvres portent gravées et se sont inclinés à la légère sans examiner si ces inscriptions concordaient avec le style des monuments; et il se trouve qu'elles ne concordent nullement. Je veux parler du sarcophage d'Isaac, Exarque de la ville, mort en 648, enterré près de l'église saint-Vital; et d'un autre qui est à saint-Apollinaire-*in-Classe*, et renferme les cendres de l'archevêque Théodore, mort en 648; comme l'attestent les inscriptions gravées sur les couvercles de chacun d'eux. Mais de la simple indication du nom du défunt à l'affirmation que ce monudent fut sculpté exprès pour lui, il y a loin, et l'on peut se demander si ces sarcophages ne sont pas un travail des siècles antérieurs, abandonnés peut-être pendant longtemps et enfin utilisés à nouveau. Il n'y aurait là rien d'étonnant; à Rome et ailleurs on trouve divers sarcophages païens recouverts de sculptures, quelquefois indécentes, et servant de sépulture à d'illustres chrétiens, et, après le XI[e] siècle, on avait l'usage, — nous en avons trois exemples à Venise même, — d'ensevelir les morts dans les tombeaux des siècles chrétiens précédents. On put donc au VII[e] siècle se servir à Ravenne de sarcophages sculptés antérieurement; de plus l'entière inhabileté des artistes d'alors, incapables de produire autre chose que des œuvres médiocres, justifie pleinement l'emploi des œuvres des siècles passés pour honorer la mémoire des morts illustres et l'examen impartial de ces deux tombes donne à cette explication un caractère absolu de vraisemblance.

[1]) *Storia della Pittura in Italia,* Vol. I, Firenze, Le Monnier, 1875.

[2]) *Storia dell'Arte Cristiana,* Prato.

[3]) *L'Art byzantin,* Paris, A Quantin.

Le sarcophage de l'Exarque représente sculptés sur le côté principal les Rois mages, coiffés du bonnet phrygien, portant leurs dons et s'avançant vers Marie, laquelle offre l'enfant Jésus à leurs adorations, tandis que sur sa tête brille l'étoile miraculeuse. Sur l'un des côtés est représenté Daniel au milieu des lions, sur l'autre, Jésus ressuscitant Lazare, qui, entouré de bandelettes comme les momies égyptiennes, est debout sur le seuil du tombeau. Les figures ont de justes proportions; et quoique mutilées en bien des endroits, elles accusent beaucoup de liberté dans les mouvements, d'intelligence dans la distribution des plis et de franchise dans le ciseau. Loin de pouvoir être le fruit du VIIe siècle, ces représentations offrent une telle ressemblance avec les anciennes peintures des catacombes de Rome, qu'on est porté à les attribuer au Ve siècle plutôt qu'au VIe. La seule partie qui pourrait être du temps d'Isaac, c'est le grossier et pesant couvercle arqué et sans ornements, sur lequel Susanne, veuve de l'Exarque, a voulu rappeler, dans une épitaphe grecque, les actions de son mari et son nom [1]).

On ne saurait en dire autant du couvercle du sarcophage de Théodore, car l'une et l'autre de ses parties sont sans aucun doute de la même époque et décèlent le style du VIe siècle à son apogée. Le devant est orné du monogramme que l'on a surnommé Constantinien, entre l'alpha et l'oméga, monogramme qui, enfermé dans une couronne d'olivier, est reproduit trois fois sur la convexité du couvercle. Sur les côtés se voient deux énormes paons d'un dessin élégant et bien sculptés, et derrière eux, deux ceps de vigne richement ornés de grappes et de feuilles d'une forme gracieuse et très finement exécutés; au-dessous, des roses et des colombes. Les côtés décèlent une main moins habile, mais cependant contemporaine de l'autre: leur décoration consiste en croix, vases, plantes, colombes et têtes de lion [2]).

Quelle différence entre les sculptures de ces deux sarcophages et le travail grossier des ambons de saint-Jean-et-saint-Paul et du Palais Rasponi! Garrucci et Cavalcaselle ne s'en sont pas tenus là. Voyant que ces deux tombes, pour eux du VIIe siécle, sont fermées par un couvercle arqué, ils en ont tiré matière à deux assertions complètement erronées: l'une, que

[1]) Voyez-en le dessin dans l'ouvrage de Garrucci ou dans celui de Bayet.
[2]) Voyez Garrucci. *L'arte Cristiana.*

cette forme ne fut en usage qu'à partir de cette époque; l'autre, que d'autres sarcophages de la Cathédrale doivent être attribués au même siècle, parce qu'ils ont le couvercle bombé. J'ai signalé la première erreur commise par ces illustres écrivains, et il n'est pas nécessaire de réfuter toutes celles qui en ont été la conséquence; cependant, pour plus de clarté et pour convaincre les plus incrédules, je dirai, en premier lieu, que l'usage des sarcophages à couvercle bombé a commencé au Ve siècle, et je n'en veux pour exemple qu'un de ceux du Mausolée de l'impératrice Placidie; en second lieu, que les deux sarcophages de saint Réginald et de saint Barbatien qui se trouvent dans la Cathédrale, couverts de figures et de luxueux ornements, doivent être considérés comme deux des plus beaux spécimens de tombes de la première moitié du VIe siècle à Ravenne. Ces erreurs ont causé quelque embarras à Cavalcaselle, et il a dû reconnaitre que si la peinture mosaïque du VIIe siécle était tombée outremesure à Rome et ailleurs, la sculpture continuait, par un phénomène inexplicable à se maintenir à Ravenne, à un degré suffisant de perfection.

La sculpture devait tomber si bas à Ravenne, au VIIe siècle, qu'il lui serait impossible de se relever d'elle-même. Nous

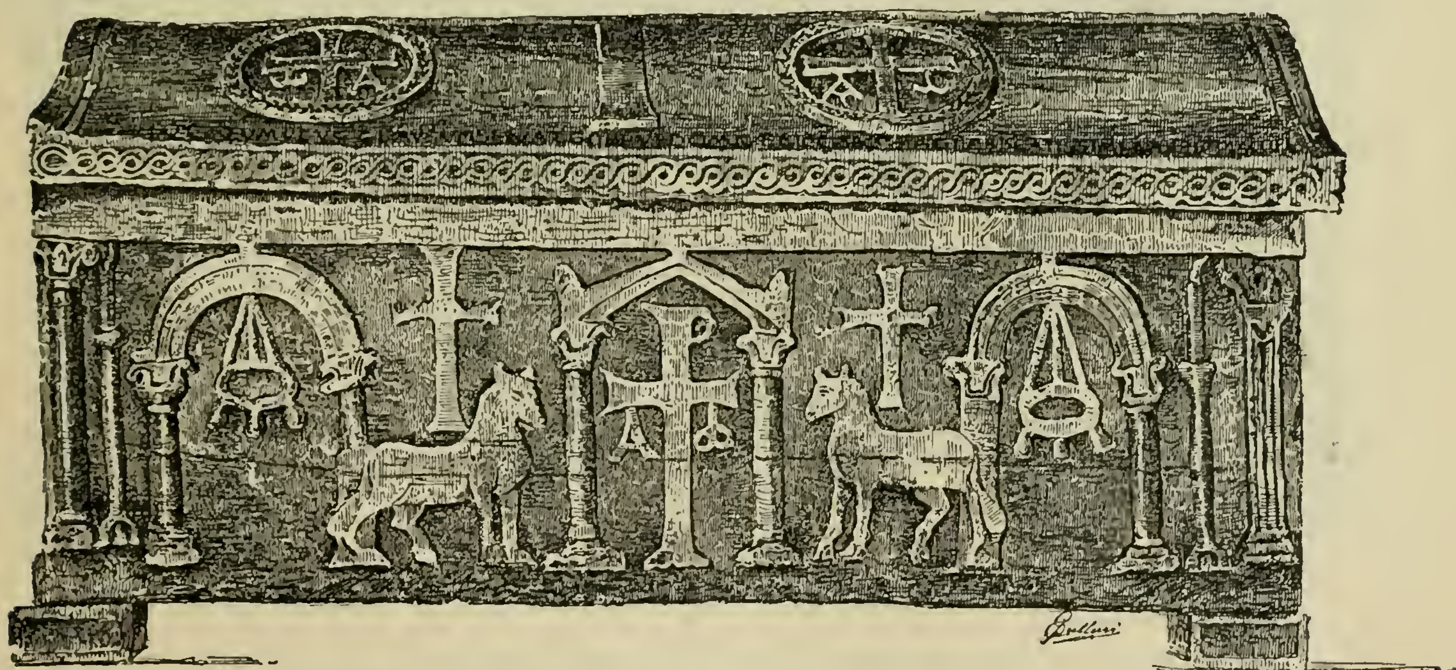


Fig. 4. — Sarcophage de l'archev. Saint Felix à saint-Apollinaire près Ravenne — a. 725.

n'avons pas d'œuvres qu'on puisse attribuer au reste de ce siècle; nous passons au suivant et nous trouvons uu autre sarcophage, à saint-Apollinaire-*in-Classe* qui, d'après le synchronis-

me établi par son inscription, renferme le corps de l'archevêque Saint Félix, mort vers 725. C'est une des plus mauvaises œuvres de sculpture qui aient jamais été faites, et dans laquelle l'artiste semble n'avoir su manier ni l'équerre, ni le compas, ni le fil à plomb. Comment dès lors n'aurait-il pas ignoré les choses les plus essentielles? La caisse est fermée par un couvercle à double inclinaison en forme de toiture, avec croix et cercles; le devant est terminé d'un côté par une colonnette, de l'autre par un petit pilastre cannelé; puis viennent deux candélabres avec cierges allumés, puis deux petits arcs auxquels sont suspendues des couronnes; puis deux brebis affrontées qui ressemblent à des chevaux, surmontées d'une croix, enfin au centre un fronton soutenu par des colonnettes au-dessous duquel se trouve le monogramme du Christ.

Que dire maintenant d'un autre sarcophage qui se trouve dans la même basilique, et qui, abstraction faite du couvercle



Fig. 5. — Sarcophage d'un inconnu à saint-Apollinaire près Ravenne.

qui me semble une ébauche du VIe siècle, appartient évidemment à cette première moitié du VIIIe siècle? Les deux brebis, portant on ne sait comment la croix, sont de telles horreurs, que, pour trouver quelque chose de semblable, il faudrait remonter à l'âge le plus barbare et antérieur à toute civilisation.

La basilique de saint-Apollinaire-*in-Classe* nous offrirait encore d'autres sarcophages des VIIIe et IXe siècles; mais ceux-ci décelant l'influence d'un nouveau style tout à fait différent du style indigène, nous les laisserons pour le moment de côté, nous bornant à considérer comment, pendant le VIIe siècle et la première moitié du suivant, l'art déclinait à Ravenne, mais ne faisait après tout que suivre les règles des siècles précédents, dénaturées seulement par l'excessive incapacité des artistes.

Pour avoir la preuve que l'art était en décadence, non seulement à Ravenne, mais encore dans toute l'Italie, il suffira d'examiner certains ouvrages épars çà et là, auxquels on ne peut assigner d'autre date que le VIIe siècle.

ROME. — Il convient ici de mettre en évidence un fait qui n'a jamais été bien observé, et qui pourra sembler étrange à un grand nombre: c'est que l'architecture proto-byzantine pénétra même à Rome. Bien qu'elle n'y ait pas donné d'exemples de ce style hardiment neuf et théâtral dont elle a laissé des spécimens à Ravenne et à Milan, elle ne s'y fit pas moins connaître et réussit à greffer quelques-uns de ses éléments sur l'architecture latine de sorte que, même au VIIe siècle nous les voyons se montrer encore et quelques basiliques de la ville en sont un exemple.

Les plus anciennes traces de l'influence byzantine, à Rome, dans l'église de saint Étienne-le-Rond, élevée par le pape saint Simplice de 468 à 482. C'est une vaste rotonde formée de deux rangs concentriques de colonnes reliées par des murs.

Quelques archéologues, surpris de la forme exceptionnelle de cette église, ont soupçonné que c'était un ancien édifice païen dont on s'était servi pour faire une église; les uns ont prétendu que c'était un temple, les autres un marché, d'autres une basilique, d'autres un abattoir et même un arsenal. Autant de conjectures à ranger au nombre des songes: car l'édifice décèle dans toutes ses parties [1]) la manière du VIe siècle, pendant lequel il fut consacré au culte chrétien.

[1]) A l'exception de la petite abside ajoutée par Théodore Ier entre 642 et 649, là où se trouvait l'ancienne entrée, de la muraille transversale du centre soutenue par de grandes colonnes et des pilastres, construite ce semble, par Adrien Ier, du petit portique extérieur actuel et des ouvertures des croisées supérieures. Au XVe siècle l'église fut réduite à des proportions plus restreintes par la suppression de la nef extérieure; Francesco di Giorgio di Martino, contemporain de ce travail, écrivait: *rafacionolla papa Nichola, ma molto più la guastò.*

Nous ignorons les motifs qui déterminèrent les constructeurs de cette église à abandonner le plan des basiliques pour adopter celui qui était employé pour les baptistères; mais nous savons que, précisément à la même époque, on élevait à Pérouse une

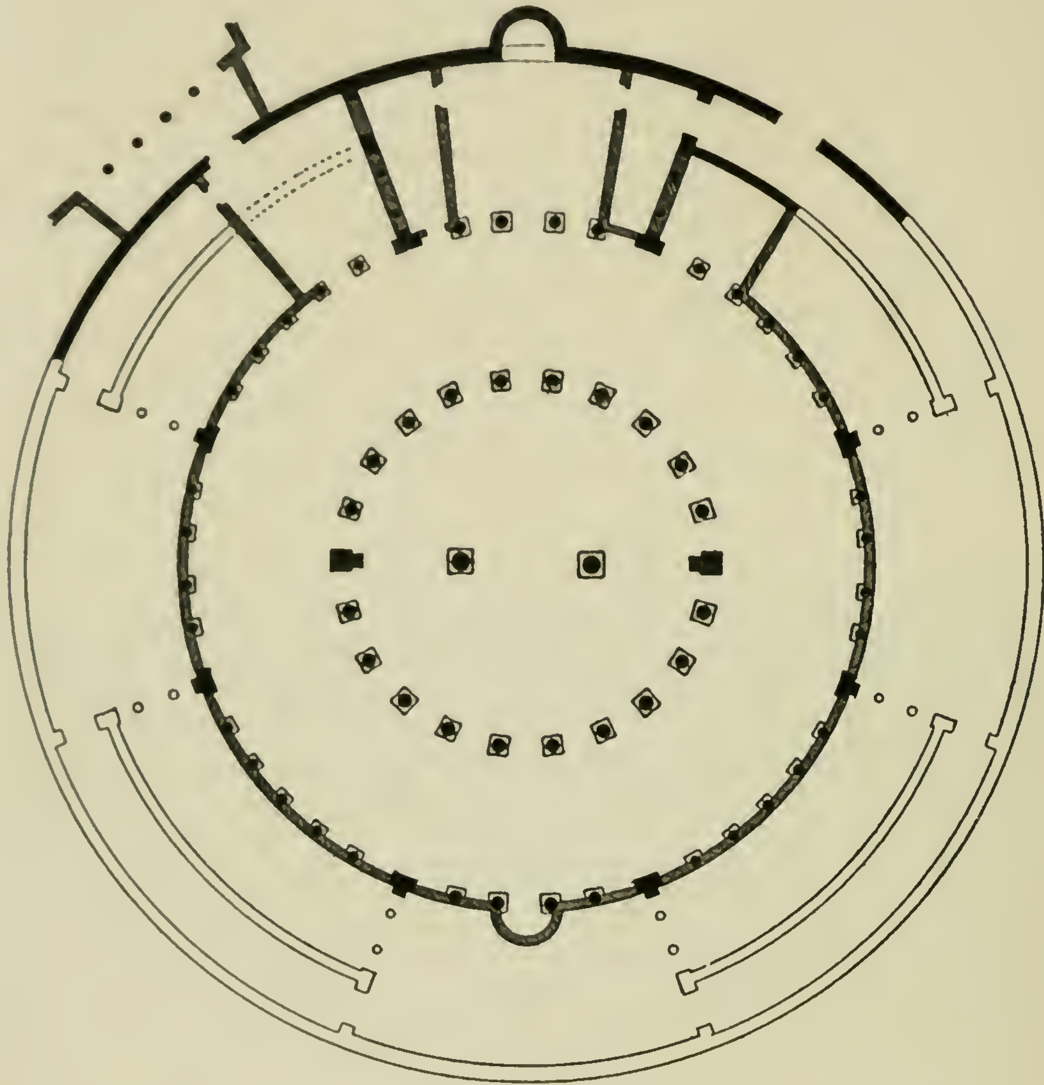


Fig. 6. — Plan de saint-Étienne-le-Rond — Rome — a. 468-482.

autre église de forme circulaire, semblable jusqu'à un certain point à celle de saint-Étienne, et que, à partir de cette époque, on en construisit plusieurs en Orient et en Italie. On peut donc supposer, à mon avis, que seul, l'amour de la nouveauté présida à cette introduction d'une forme jusqu'alors inconnue.

Mais en dehors de l'originalité de son plan, cette Rotonde ne présente rien qui marque un progrès architectonique. Ce merveilleux système d'arcs, de voûtes, de coupoles, qui commençait alors à fleurir en Orient, surtout dans les constructions circulaires, ne fut ni suivi ni même essayé à saint-Étienne. Il exigeait une

trop grande science de la construction, trop de pratique, trop de temps et d'argent, pour que les pauvres artistes romains d'alors pûssent en profiter; ils se contentèrent de l'effet très simple, mais non sans charme, que produit une série de colonnes disposées en cercle, heureux de pouvoir suivre ainsi les errements de leur vieille, facile et profitable coutume de bâtir avec des matériaux de toute provenance. Aussi pourrait-on définir saint-Étienne une basilique à cinq nefs tournantes, suivant deux demi-cercles affrontés de manière à former une rotonde. La seule partie qui ait un certain caractère byzantin, c'est la grande rangée de colonnes, qui est interrompue par huit pilastres formant autant de groupes, comme c'était l'usage chez les Grecs; de plus les arcs, qui s'appuient sur les colonnes, ne reposent pas immédiatement sur les chapiteaux, mais sur les hauts abaques ou tailloirs caractéristiques du style byzantin, qui, dès la première moitié du VIe siècle, avaient fait leur apparition à Ravenne dans l'église de saint-Jean-l'Évangéliste et dans le Baptistère de saint-Ours, et qui continuèrent à être en usage en Italie pendant le VIe siècle et le suivant [1]).

Le profil des abaques de saint-Étienne forme une gorge perpendiculaire de peu de saillie, limitée dans le haut et dans le bas par deux listeaux. Ceux qui reposent sur les plus petites colonnes ioniques [2]) sont lisses et ceux des colonnes corinthiennes, qui marquent l'ancien axe de l'église, ornés d'une croix.

Un luxe vraiment oriental semble avoir présidé à la décoration en mosaïque de cette rotonde et surtout aux incrustations en marbre des murs sur lesquels, au dire du florentin Jean Rucellaï qui les vit en 1450, resplendissaient des porphyres, des serpentines, des feuillages de nacre, des grappes de raisin, des marqueteries et autres ornements [3]), dûs, comme l'indiquait une

[1]) Des tailloirs semblables supportent la retombée des arcs de la rotonde de saint-Ange à Pérouse, rotonde dont la construction est contemporaine de saint-Étienne de Rome.

[2]) Tous les chapiteaux ioniques de cette église, comme la corniche qui couronne les colonnes du plus petit cercle, sont de facture très grossière et de l'époque de la construcion de l'église; quelques-uns sont à peine ébauchés, preuve évidente qu'à cette époque on avait l'habitude de sculpter les motifs de décoration après la construction. C'est un usage que nous constaterons dans des constructions plus récentes.

[3]) Voyez l'intéressant et savant mémoire de Ch. De Rossi, LA BASILICA DI S. STEFANO ROTONDO, Rome, 1886.

inscription aujourd'hui perdue, au pape Jean Ier (523-526); décorations analogues à celles de saint-Vital de Ravenne et de la Cathédrale de Parenzo, édifices byzantins du même siècle.

Mais si les abaques de la Rotonde du mont Cœlius ne servent qu'à attester l'influence, peut-être indirecte, du style byzantin, on peut voir, dans d'autres églises de Rome, des travaux qui trahissent incontestablement la présence d'artistes grecs.

Les restaurations faites en 1858 à l'église de saint-Clément sur le mont Cœlius, célèbres, parce qu'elles firent découvrir l'ancienne basilique un peu plus vaste que la basilique actuelle et placée au-dessous de celle-ci, ne le sont pas moins, pour avoir remis au jour un assez important morceau d'architrave portant l'inscription suivante: ALTARE TIBI DEUS SALVO HORMISDA PAPA MERCURIUS PRESBYTER CUM SOCIIS OF (FERT).

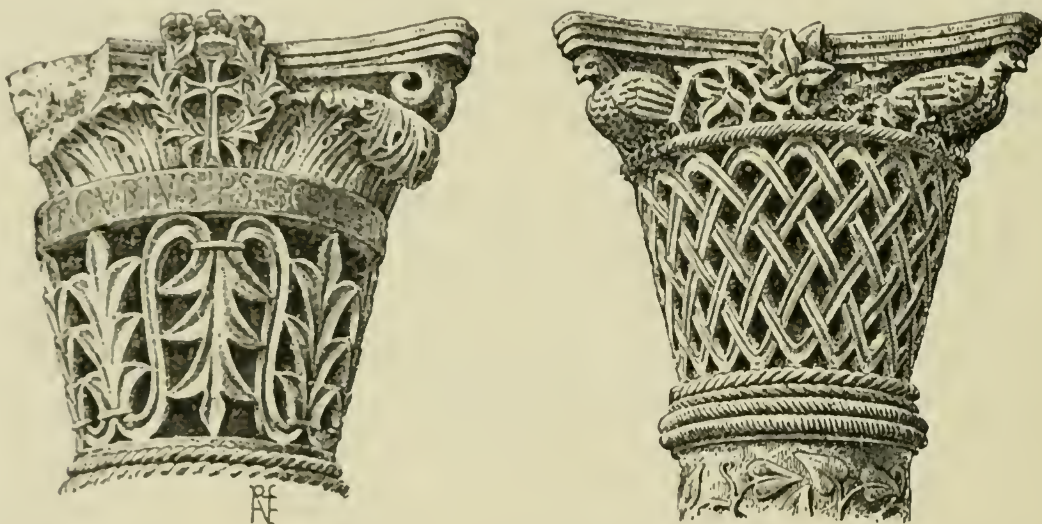


Fig. 7. — Chapiteaux de l'ancien Ciboire de saint-Clément — Rome — a. 514-523.

En lisant cette inscription, les archéologues se rappelèrent aussitôt les deux colonnes antiques qui décorent le monument du Cardinal Venerio de Recanati, dans la même église, dont l'une porte sur son chapiteau l'inscription: + MERCURIUS PS SCE E. S DNI, et en tirèrent la conclusion, fondée du reste, que ces colonnes et l'architrave devaient faire partie du ciborium de l'ancienne basilique, élevée sous le pontificat d'Hormisdas (514-523) par le prêtre Jean, dit Mercure, qui fut ensuite pape, sous le nom de Jean II. Or ces deux colonnes, tout ornées d'arabesques en relief en forme de lierre qui les enlace, sont romaines assurément; mais les chapiteaux accusent le style byzantin dans son

originalité la plus pure, car ils représentent des corbeilles tressées, décorées avec méandres à jour, avec croix et colombes au-dessous de l'abaque. Il est clair que de tels dessins ne pouvaient être exécutés que par des ciseaux grecs.

Mais ce n'est pas tout. Cette heureuse découverte a conduit M. De Rossi à une autre non moins importante; il a soupçonné avec raison qu'un grand nombre des dalles sculptées, qui composent la barrière du chœur de la Basilique actuelle, portant le monogramme d'un Jean, devaient être attribuées, non pas comme on l'avait cru jusqu'ici par erreur, au huitième pape de ce nom, qui régnait au IXe siècle, mais au même prêtre Mercure qui avait élevé le ciborium [1]). Les prévisions de M. de Rossi ne peuvent que se changer en certitude, si l'on fait attention que ces parapets et la plupart de leurs petits piliers, abstraction faite des additions qui y furent faites au XIIe siècle, quand ils furent transportés de la basilique inférieure à la basilique supérieure, bien loin de présenter le style décoratif du IXe siècle, présentent nettement celui du VIe, tel qu'il était en usage en Orient et dans beaucoup de villes d'Italie [2]). Telles sont ces croix enfermées dans des carrés et ces couronnes élégantes contenant des monogrammes et reliées par des bandelettes flottantes, terminées en feuilles de lierre et en croix, dont on conserve de nombreux exemplaires à Jérusalem, à Byzance, à Thessalonique, ainsi qu'à Pola, à Parenzo, à Grado, dans les îles des lagunes, à Ravenne, à Rimini, à Bologne et dans toutes les villes où se fit sentir l'influence grecque. Certains autres parapets couverts d'entrelacements en forme de nattes, et à jour, ont un caractère byzantin bien marqué; de même, quelques petits piliers, décorés de feuillages et de grenades, qui ne ressemblent en rien aux motifs adoptés dans les décorations romaines.

Il faut également tenir compte des précieuses sculptures du vieux saint-Clément: ces plaques de parapet, bien qu'en partie mutilées, sont le type le moins incomplet qui nous reste des balustrades du VIe siècle, et l'architrave avec les deux colonnes mentionnées ci-dessus le reste le plus antique que l'on connaisse des ciboires d'autel. Il est regrettable cependant que l'on ne

[1]) Selvatico et tous les écrivains italiens continuent à répéter l'erreur ancienne, comme si M. De Rossi n'avait pas publié sa belle découverte.

[2]) De Rossi, *Bullettino*, 1869.

sache pas exactement si, outre cette misérable architrave, le ciborium ne comportait pas quelque ornement ou tympan, comme le suppose Rohaut de Fleury [1]), ou s'il se terminait seulement par une corniche. Mais quelqu'en fût le couronnement, il ne pouvait, en aucun cas, être composé de plusieurs rangs de colonnettes formant pyramide, terminées par un toit octaèdre ou par un fronton, comme on en voit dans plusieurs églises de Rome et du Napolitain, et comme Selvatico [2]), d'après une bévue de Lenoir [3]), a osé le prétendre. En effet ce genre de ciborium, qu'il indique comme existant à saint-Georges-*in-Velabro*, à saint-Chrysogone, à saint-Laurent-hors-les-Murs et dans l'église supérieure de saint-Clément, ne remonte point, comme il l'affirme à la légère, au VI[e] ou VII[e] siècle, mais seulement au XII[e] ou au suivant.

D'autres églises de Rome nous offrent des traces indubitables du plus pur style byzantin. L'une d'elles est la vieille église de sante-Marie-in-Cosmedin, qui, fondée par saint Damase en 380, semble avoir été restaurée par Bélisaire en 536 [4]). Cette tradition trouve un appui dans ce fait, qu'à cette église était annexée au VI[e] siècle sous le titre de *Schola Graeca* une diaconie, qu'avaient établie les Grecs demèurant à Rome; elle est en outre confirmée par quelques sculptures de caractère tout à fait byzantin, que nous allons examiner, et qui ne furent pas laissées de côté lors de la réédification, au VIII[e] siècle. D'après le *Liber Pontificalis*, cette église, avant d'être réédifiée par Adrien I[er], avait de très petites proportions; et cela suffit pour que Crescimbeni [5]) et Rohault de Fleury, se soient cru permis de considérer la crypte actuelle, (vraie basilique en miniature à trois petites nefs, avec petit transept et des murs ornés de niches), comme l'emplacement, et même comme une partie de la construction de l'église du VI[e] siècle. Mais cette supposition a contre elle d'abord les dimensions trop restreintes du local (8[m] sur 3,60); ensuite on y rencontre des traces évidentes du VIII[e] siècle, et finalement l'exiguité du lieu ne permet pas d'y replacer par l'imagination ces grandes colonnes dont elle devait sans doute être ornée et dont

[1]) *La Messe.*
[2]) *Le Arti del disegno in Italia.*
[3]) Dans Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes.*
[4]) Voyez O. Mothes, ouvrage cité.
[5]) *L'Istoria della basilica di santa Maria in Cosmedin di Roma*, 1717.

il nous reste encore un chapiteau dans l'église supérieure. C'est le chapiteau de la cinquième colonne à gauche, de ce composite byzantin si employé par les Grecs du Ve et du VIe siècle. Ce qui en caractérise le style d'une façon tranchée, c'est la forme

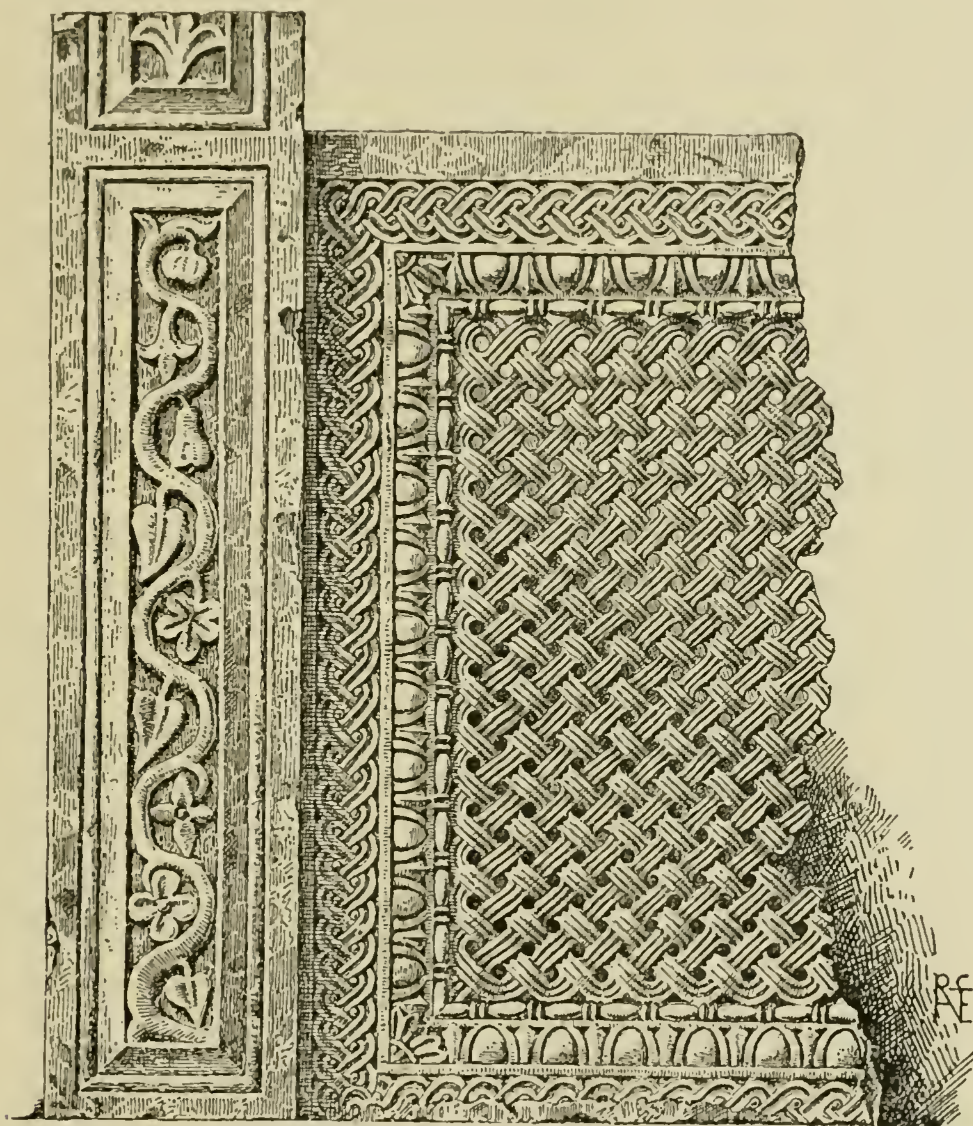


Fig. 8. — Parapet et petit pilastre de saint-Clément — Rome — 514-523.

en calice très évasé et surtout la découpure minutieuse et pointue des feuilles d'acanthe, obtenue au moyen d'un grand travail au trépan. On constate la présence de semblables chapiteaux non seulement dans les églises de la Grèce, mais aussi dans celles de l'Istrie, du golfe de Venise, de Ravenne et des autres villes d'Italie où se fit sentir l'influence byzantine. Ce qui vient corroborer mon assertion au sujet de l'origine grecque de ce chapiteau, c'est qu'on le voit en usage dans les édifices de Cons-

tantinople [1]) dès le Ve siècle, et qu'il n'apparait en Italie que pendant le VIe.

Mais outre ce chapiteau qui rappelle le style grec dans l'église de sainte-Marie-in-Cosmedin du VIe siècle, nous avons encore un fragment de parapet qui sert aujourd'hui de marche à l'autel de la Crypte. Il était orné de feuillages enfermés dans des carrés disposés en losanges et encadrés de minces moulures, le tout dans ce style un peu sec, mais élégant, que nous avons vu sur les balustrades de saint-Clément. Quatre autres parapets du même style avec équarrissages, disques, croix, carrés fleuris, etc., fermèrent jusqu'en 1712 les deux entre-colonnes extrêmes du chœur; à cette époque, ils furent enlevés et jetés dans une cour où on les voyait encore au temps de Crescimbeni, qui en a donné le dessin.

Il reste également des traces du style proto-byzantin dans la basilique de sainte-Saba, qui s'élève isolée sur le versant d'une colline près du Mont Aventin; traces, qui, à mon avis, suffisent pour établir l'époque, jusqu'à présent incertaine [2]), de sa première fondation, et la placent dans la première moitié de VIe siècle.

Les erreurs débitées par Selvatico au sujet de cette église ne seraient pas même supportables dans la bouche d'un cicerone vulgaire. Partant de ce préjugé que les Grecs (c'est-à-dire les Moines Basiliens), en ayant été probablement les fondateurs, la plus grande partie en devait être grecque, ou du moins avoir fait partie de la construction primitive, il assigna au VIe siècle le vestibule qui précède la cour de l'église; il déclara indubitablement byzantin l'artiste qui a peint au-dessous deux images de Saints; il prétendit que

[1]) Par exemple dans l'église de saint Jean l'Évangéliste, qui existe encore.

[2]) Dans le fond de la confession existe une inscription portant le nom d'un pape Grégoire, que l'on a pris longtemps pour le Grégoire le Grand du VIe siècle; et en lui prêtant une signification qu'elle n'a pas, on a cru qu'elle faisait allusion à l'époque de la fondation de l'église. Ordéric au contraire (Voyez *Gasparis Aloysii Oderici dissertationes et adnotationes*) remarque qne le **C** carré de l'inscription indique pour le moins le VIIIe siècle et non le VIe ou le VIIe, et pense que l'inscription doit se rapporter à l'un des deux Grégoire qui se sont succédé dans la première moitié du VIIIe siècle. Malheureusement Ordéric, en remarquant ce signe, n'a pas pris garde que les **A** de style roman de cette inscription ne peuvent remonter plus haut que le XIIe siècle. Le Grégoire auquel l'inscription se rapporte, ne pourrait donc être que Grégoire VIII (1187) ou mieux Grégoire IX (1227-1241), et ma conjecture se trouvera très vraisemblable, si l'on remarque que dans la première moitié du XIIIe siècle, cette confession et l'église elle-même furent embellies dans le style néo-latin par des sculpteurs romains.

le fond du Maître-autel était analogue aux *iconostases* grecques et formé d'anciens fragments, et il signala comme une décoration assez rare dans les églises d'origine latine, certaines *arcades détachées des murailles intérieures.* Or il n'en est rien. Le vestibule avec ses colonnes, ses consoles et ses marqueteries, est une œuvre du XIIe siècle ou du suivant; ses peintures sont un travail baroque du siècle dernier; le fond architectonique du Maître-autel est une œuvre de la fin du XVIe siècle ou du siècle suivant; il ne s'y trouve aucun fragment ancien, et il n'a jamais été fait pour rappeler les *iconostases*; de plus les *arcades détachées* ne décorent pas tous les murs, mais seulement ceux du nord; elles ne sont pas détachées; les colonnes sont engagées dans le mur; enfin elles n'ont pas servi de simple décoration, puisque à une certaine époque elles devaient former un véritable portique.

Or comment expliquer de semblables bévues, si ce n'est en admettant chez cet écrivain la plus grande légèreté? Comment admettre qu'il avait visité sainte-Saba, avant d'en faire la description et d'en analyser les parties? Assurément il n'a jamais vu cette église, mais s'est contenté d'en regarder les gravures et de lire les études de Lenoir publiées dans l'ouvrage de Gailhabaud, études où le manque de logique le dispute à l'ignorance, et que l'illustre marquis a eu le tort grave de prendre trop souvent pour base de ses opinions, évitant ainsi l'ennui des voyages et restant commodément assis à son bureau.

Pendant qu'ils s'égaraient à la recherche du style grec là où il ne pouvait être, Lenoir et Selvatico ne s'aperçurent pas qu'on le trouve dans un des chapiteaux de la nef de gauche, chapiteau composite de style proto-byzantin, du même genre que celui de sainte-Marie-in-Cosmedin.

L'intéressante basilique de sainte Praxède sur l'Esquilin peut également nous offrir quelques travaux byzantins du VIe siècle. Le plus important est l'architrave de la porte principale qui donne sur la rue, porte richement ornée de rinceaux d'acanthe sauvage, mêlés de roses et de grenades, qui fait songer aux ornements de même nature et du même temps de Jérusalem et des églises de la Syrie centrale.

On peut reconnaitre le même ciseau sur les socles et les bases des colonnes intérieures de la Chapelle de saint Zénon dans la même basilique, abstraction faite des décorations qui se rapportent à l'époque romane, ou qui furent ajoutées, ainsi que nous le ver-

rons, au IXe siècle, lorsque cette chapelle fut construite. Il faut également attribuer à des sculpteurs grecs les deux chapiteaux ioniques à l'entrée de cette chapelle, ainsi que la petite corniche qui se trouve derrière. De ce que les premiers sont aussi sculptés sur les côtés adhérents au mur, et de ce que la corniche mutilée est beaucoup plus longue que ne le nécessite la porte, on peut certainement conclure que ces travaux sont antérieurs au IXe siècle; ajoutez à cela le style des sculptures, qui se rapprochent de celles de saint-Clement sur le mont Cœlius.

A Rome, les ciseaux grecs du VIe siècle ne travaillèrent pas seulement à des constructions sacrées; il reste un remarquable monument civil qui garde leur empreinte. C'est le solide pont jeté sur l'Anio à peu de distance de la ville sur la voie Salaria; comme l'atteste une longue inscription, il fut construit en 565, sous l'empereur Justinien, par l'eunuque Narsès, après la victoire sur les Goths, à la place de celui qui avait été détruit par le *néfandissime* Totila.

Le style byzantin du VIe siècle est très accusé dans les parapets des quais qui, comme les parapets des églises du temps, sont ornés de maigres carrés contenant des imbrications, ou des cercles tantôt unis, tantôt garnis et accompagnés de croix, d'étoiles et de guirlandes de roses. Les faces planes alternent avec de petits pilastres striés et toujours surmontés d'une petite coupole à base carrée, ou de patères présentant des cercles concentriques, des étoiles ou des croix. Les ruines de la Syrie centrale en offrent de tout à fait semblables, précisément parce qu'ils ont une même origine et sont de la même époque.

Un autre ouvrage de sculpture du genre byzantin, ce sont les portes sculptées en noyer de sainte-Sabine sur l'Aventin. Une tradition — nous ne saurions dire jusqu'à quel point elle est fondée — rapporte qu'elles furent exécutées sous Innocent III (1198-1216); mais un examen artistique ne saurait l'admettre; et si Cavalcaselle, qui les croit anciennes, se contente timidement de les soupçonner antérieures au XIe siècle, je leur assigne sans hésiter, pour ma part, le Ve siècle ou la première moitié du VIe. Nous avons vu que les sarcophages de l'exarque Isaac et de l'Archevêque Théodore à Ravenne ont embrouillé les appréciations de Cavalcaselle au sujet de la sculpture du VIIe siècle en Italie, et lui ont fait dire qu'elle fut plus exempte d'imperfections que la peinture, parce qu'elle n'était pas entravée par les exigences du clair obscur, des ombres et des

couleurs, auxquelles cette dernière est soumise. Mais nous qui avons vu ce qu'on savait réellement faire en sculpture à Ravenne au VIIe siècle, et qui verrons les médiocrités qui furent exécutées en Italie jusqu'au XIe siècle, nous devons conclure le contraire: c'est-à-dire que la peinture, ni la mosaïque ne tombèrent jamais aussi bas que la sculpture. Ce qui, dans les portes de sainte-Sabine, donne plus de poids à mon opinion, c'est l'ornementation composée de moulures, découpées d'olives et de baguettes, qui encadrent agréablement les divers compartiments où sont sculptées les figures. Les baguettes surtout, formées de pampres entrelacés, ornés de feuilles et de grappes, et percés à jour avec habileté et élégance, rappellent des motifs du même genre, qui se trouvent dans les chapiteaux, les sarcophages et le trône de saint-Maximien de Ravenne [1]).

Jusqu'à présent nous n'avons vu le style byzantin se montrer à Rome, que dans de simples détails décoratifs; mais nous allons le voir se manifester plus franchement, même dans certaines parties essentielles de deux édifices sacrés de la même ville. Le premier est la basilique de saint-Laurent-hors-les-Murs.

Cette basilique fut d'abord, au temps de Constantin, érigée presqu'au niveau des catacombes, ce qui rendit nécessaire de creuser la colline qui les renferme. Elle eut la forme basilicale, couvrit une superficie assez restreinte et fut décorée de dix grandes colonnes de marbre tirant sur le violet, corinthiennes, cannelées, prises sans doute à des édifices plus anciens et distribuées sur trois rangs; huit servaient à partager les nefs latérales et les deux autres s'élevaient en face de l'abside. La basilique fut alors tournée vers l'Orient, mais ce n'est pas une raison de croire, comme on l'a écrit, que ses portes se trouvassent au levant, car la colline qui l'entoure de ce côté et la cerne par une hauteur de plus de trois mètres, et qui à cette époque devait être encore plus élevée, ne put jamais le permettre. Les entrées naturelles de la Basilique d'alors étaient au couchant et au nombre de deux seulement, par conséquent latérales à l'abside et correspondant aux deux nefs des côtés, auxquelles on devait descendre par un même nombre de marches. Et de ce côté aussi, par

[1]) Malheureusement, tandis que les figures sont encore presque toutes anciennes, les ornements ont été refaits depuis peu, d'après les anciens cependant, qui avaient beaucoup souffert des injures du temps.

une singulière anomalie, se présentait la fausse façade de l'église, très probablement décorée d'un portique à colonnes.

L'église demeura dans cet état jusqu'au Pontificat de Sixte III (432-440), qui, ayant abattu ce portique, adossa à la basilique constantinienne une plus grande basilique, l'édifiant au niveau de la route et la tournant vers l'occident; de cette manière les absides des deux églises se tournèrent le dos absolument comme les grandes niches du fameux temple de Vénus à Rome; et l'on ne put plus arriver à la vieille basilique inférieure sans traverser celle de Sixte III, qui fut aussi consacrée à la Vierge, et que les topographes du VII[e] siècle, pour la distinguer de la première, appellent *majeure*. Elle eut trois nefs et seize colonnes différentes de diamètre et de nature, parce qu'elles provenaient d'anciennes ruines.

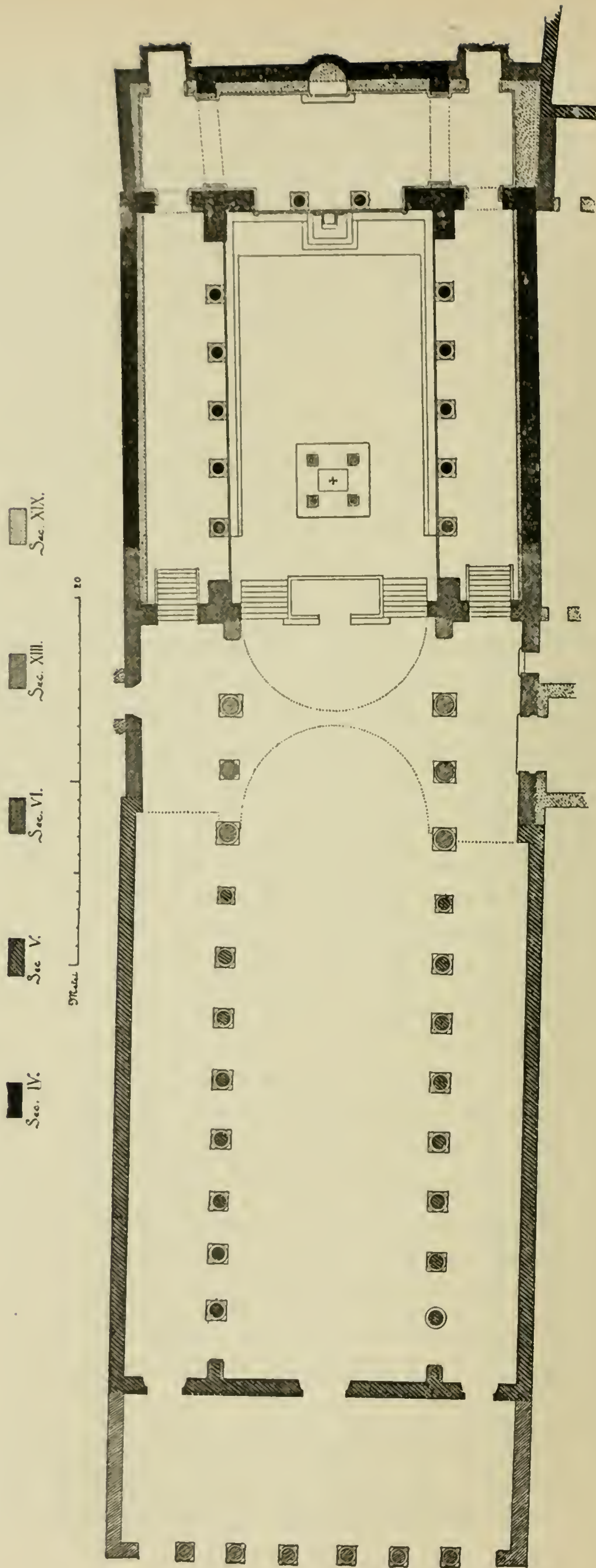


Fig. 9. — Plan de saint-Laurent-hors-les-Murs à Rome.

Telle est la véritable origine de la seconde basilique de saint-Laurent, dont la fondation, il y a peu d'années encore, était attribuée par erreur à Adrien Ier ou à Honorius III (1216-1227). Ce dernier ne fit que restaurer les deux basiliques, détruisit les absides contiguës, et, en prolongeant de six colonnes la basilique sixtine, fit des deux édifices une seule et vaste église, exhaussant le sol de celle de Constantin de manière à ce qu'elle pût servir de Chœur.

Nous devons cette heureuse découverte à M.^r^ De Rossi, dont nous avons déjà fait l'éloge, et qui, selon son l'habitude, s'empressa de la publier dans son *Bulletin d'Archéologie chrétienne,* pour que les savants en eussent connaissance et en fissent leur profit; mais les travailleurs en Italie sont rares et non seulement les *guides*, mais même les récentes publications de Selvatico, de Chirtani et autres, continuent de ressasser cette vieille erreur.

A mon avis cependant, à l'exception des fûts des colonnes et de leurs bases, et peut être de quelques pans de murs, il ne reste plus rien de l'église de Sixte III. Honorius III, après en avoir prolongé les nefs, fit sculpter tous les chapiteaux ioniques des vingt-deux colonnes et les quatre antes des têtes, ainsi que les corniches à modillons, qu'il voulut alléger au moyen des arcs de décharge à pied relevé, que l'on voit encore sous les nefs latérales. Il est facile de se convaincre que ces chapiteaux ioniques sont de l'époque d'Honorius, et ne proviennent pas d'anciennes constructions païennes, comme on le croit communément; non seulement ils trahissent le même ciseau et présentent le même dessin, mais ils s'adaptent en même temps à tous les fûts de colonnes quoique de dimensions fort variés, car entre les grands et les petits, il n'y a pas moins de quarante centimètres de différence. Le profil de ces chapiteaux est du même caractère et de la même époque que ceux, également ioniques, des portiques de saint-Jean et saint-Paul et de saint-Georges in Velabro, œuvres du XIIIe siècle, et que le magnifique portique de la basilique de saint-Laurent, œuvre assurément d'Honorius III. Voilà donc une église presque entière, ornée de splendides accessoires: pavés en mosaïque, ambons, chaire, ciborium et tombeaux, que nous devons regarder comme le principal monument qui ait été élevé à Rome de ce style charmant, vraie renaissance, née de l'union de l'art arabo-sicilien avec l'art lombardo-toscan, de ce style qu'on a coutume d'appeler impropre-

ment *Cosmatesque* [1]) et que je préfère désigner sous le nom de *néo-latin*.

Mais lorsque Honorius III réunit les deux basiliques, la basilique inférieure avait considérablement changé d'aspect. Une inscription en mosaïque qu'on lisait sur l'abside, détruite en cette occasion, louait le Pontife Pélage II (578-590), qui, après avoir coupé la colline qui menaçait d'écraser la vieille basilique, l'avait agrandie et lui avait donné plus de lumière. De Rossi croit que l'agrandissement de Pélage dut s'effectuer vers l'occident par le prolongement des nefs et de l'abside, prolongement qui semble marqué par deux colonnes un peu plus courtes que les autres, surmontées de chapiteaux ornés de victoires et de trophées et non corinthiens. J'admets cette conjecture, qui d'ailleurs acquiert de la valeur, si l'on considère que les piedestaux cubiques, qui supportent ces deux courtes colonnes, offrent des moulures et des rosettes qui concordent très bien avec le VIe siècle; mais je crois en outre que l'agrandissement de la basilique s'effectua également du côté du levant et précisément aux extrémités de cette nef transversale, ou narthèce, qui, fermant l'église en ligne droite, lui sert aujourd'hui de fond. L'examen approfondi que j'ai fait récemment de ces murailles, dont le tracé me parait indépendant du reste de l'œuvre, m'a éloigné de l'idée qu'elles aient jamais pu faire partie de la basilique primitive, et m'a convaincu que, si elles ne sont pas l'œuvre de Pélage, celui-ci en profita certainement pour compléter ce bras et agrandir ainsi la basilique.

[1]) Je trouve cette appellation impropre pour plusieurs raisons. D'abord je ne puis comprendre pourquoi l'on veut désigner sous le nom de « Cosmati » une famille d'artistes dans laquelle un seul membre, et pas même le chef de la famille, porte le nom de Cosme, tandis que son père, Jacques, et son aïeul Laurent, avaient déjà exécuté des travaux dans le style de Cosme, antérieurement même à sa naissance. Ensuite, même en acceptant ce nom pour un instant, je ne trouve ni raisonnable ni juste d'accorder à une seule famille d'artistes le droit d'imposer son nom à un style qu'elle n'a pas inventé, bien qu'elle l'ait pratiqué pendant un siècle et demi. Ce n'était point la seule famille d'artistes qui fût alors à Rome, ce n'était ni la plus ancienne ni la plus illustre; ainsi que le montrent clairement les inscriptions, elle ne mit point la main aux œuvres les plus anciennes et les plus importantes de ce style, telles que le ciborium de saint-Laurent-hors-les-murs, les fameux cloitres de Latran; elle ne travailla pas non plus, très probablement, aux autres parties de la basilique de saint-Laurent, qui, à en juger par la ressemblance des formes, devraient plutot être attribuées à ce Giovanni di Guido, de Rome, qui en 1209, travailla à Corneto à l'église sainte-Marie-in-Castello.

Il importait beaucoup à Pélage de régulariser l'église de ce côté, pour que les galeries, qu'il voulait superposer aux nefs, eussent un facile et utile point d'appui.

Ici se présente une question qui n'est pas encore résolue, à savoir si l'usage des tribunes ou *matronei* était commun aux basiliques chrétiennes d'Orient et d'Occident et laquelle de ces deux Églises l'adopta la première. Le fait que les grandes basiliques constantiniennes de Rome n'eurent pas de tribunes, comme n'en ont jamais eu, du reste, la plupart des plus anciennes églises d'Italie, semblerait donner raison à ceux qui croient que ce fut là une innovation tout orientale. En Orient en effet les tribunes commencent à paraître dès le IVe siècle; et nous en avons un exemple dans la basilique du Calvaire, érigée par Constantin, et dont on trouve dans Eusèbe une longue description; il y en a dans un grand nombre de basiliques du Ve siècle en Syrie et en Grèce et dans presque toutes les églises orientales des siècles suivants; comme il semble qu'en Occident les églises avec tribunes sont des exceptions, tandis qu'en Orient au contraire il est rare d'en trouver qui en soient dépourvues, on doit croire logiquement que ces galeries ne sont autre chose qu'un usage introduit par l'église Orientale et que si dans quelques églises latines, elles se montrent timidement, il faut l'attribuer à la grande influence exercée coup sur coup par Byzance sur l'Occident. Une telle conjecture prendrait, il me semble, tout l'aspect de la certitude, si l'on pouvait prouver que les deux plus grandes basiliques de Rome, qui ont des tribunes, remontent, comme saint-Vital de Ravenne, au VIe siècle ou au suivant, et portent des marques évidentes du style byzantin; or c'est ce que je crois et vais tâcher de prouver.

Les grandes colonnes de la basilique inférieure de saint-Laurent ne supportent point des arcs, mais des architraves avec frises et corniches qui, loin d'avoir été sculptées tout exprès pour l'église, présentent un assemblage de fragments recueillis parmi les ruines des anciens monuments de la Rome impériale, ajustés là tant bien que mal. Il en est résulté un entablement riche mais barbare, où s'unissent forcément des moulures de profil très varié, et où courent horizontalement des corniches faites pour l'inclinaison des tympans. On a peine à croire que, dans la première moitié du IVe siècle, on ait élevé avec si peu de goût l'un des sanctuaires les plus vénérés de la ville, d'autant plus qu'alors, les édifices païens, généralement intacts, n'excitaient

pas les convoitises des architectes et des constructeurs, comme lorsqu'ils commencèrent à tomber en ruine. De plus le fait de voir la même œuvre, faite avec des débris, se continuer sans trace d'addition ultérieure sur le prolongement exécuté par Pélage, me persuade encore davantage que cet entablement se rapporte aux restaurations de ce Pontife. Par sa grossièreté même, en effet, il accuse la pauvreté et la rudesse de l'époque, et nous fait tristement penser à l'abandon et au dépérissement des merveilleux édifices romains, qui commençaient à faire de la ville une forêt de ruines. Or, pourquoi les architectes de Pélage se sont-ils donné la peine de réunir tous ces fragments de corniches, au lieu de jeter des arcs d'une colonne à l'autre, comme c'était alors communément l'usage? Quel motif pouvait les porter à prendre un parti si défectueux et pour eux si difficile, et à abandonner un système de construction plus facile, plus naturel et certes plus beau? A mon avis, la cause en est tout simplement qu'ayant l'intention de mettre des galeries au-dessus des nefs, ils prévirent qu'elles seraient trop hautes si l'on developpait des arcs sur les colonnes inférieures déjà très élevées; ils calculèrent en outre que la disproportion entre l'ordre supérieur et l'ordre inférieur serait par trop choquante.

Ainsi donc l'entablement ayant été établi lors de la restauration de Pélage, et de plus n'ayant d'autre raison d'être que la superposition des galeries, il est clair que c'est alors seulement que ces dernières doivent avoir été construites.

Ces arguments ne sont pas les seuls qui viennent à l'appui de cette opinion: les plus forts se tirent de l'architecture même des galeries. Elles sont formées de colonnettes cannelées en marbre grec à chapiteaux corinthiens, pris les unes et les autres à divers édifices païens, quoique les fûts soient tous de la même hauteur et du même diamètre; entre les futs sont encastrées les balustrades aujourd'hui en marbre de Serravezza, mais autrefois en porphyre, et dérobées par cet insigne voleur qui s'appelle Napoléon Ier. Sur ces colonnettes ne règne pas, comme au-dessous, un entablement, mais reposent des arcs. La retombée de ces arcs ne s'appuie pas immédiatement sur les chapiteaux, comme on l'avait fait au IVe siècle, mais sur une espèce de *coussin* ou abaque en forme de console, dont nous avons à saint-Etienne-le-Rond le plus ancien exemple qui subsiste à Rome, et que l'on voit si souvent adopté dans les constructions byzantines. Ce membre architectonique, dont les orientaux ont été

les inventeurs, outre qu'il offrait aux pieds des arcs une base correspondante à l'épaisseur du mur qu'ils supportaient, permettait au soutien placé au-dessous d'être beaucoup plus étroit et plus mince sans que la solidité réelle de l'édifice eût à en souffrir.

Mais il y a mieux; du plus petit côté de la galerie qui fait face à l'arc triomphal, comme on voulait employer deux courtes colonnes de porphyre vert très précieux, on dut placer au-dessous deux socles cubiques qui, dans leur ensemble, rappellent ceux des deux grandes colonnes inférieures; ils sont ornés, sur les faces, de croix au milieu de roses et entre l'alpha et l'oméga, et, sur les côtés, d'un vase avec feuillages et colombes; reproductions de style grec conformes à celles du VIe siècle que l'on rencontre dans les églises de Ravenne. Enfin les deux chapiteaux de ces colonnettes ne sont pas corinthiens et antiques comme les autres, mais paraissent exécutés pour la basilique dans un genre de sculpture, tout à fait byzantin comme tant d'autres de Ravenne, de Parenzo et de Venise.

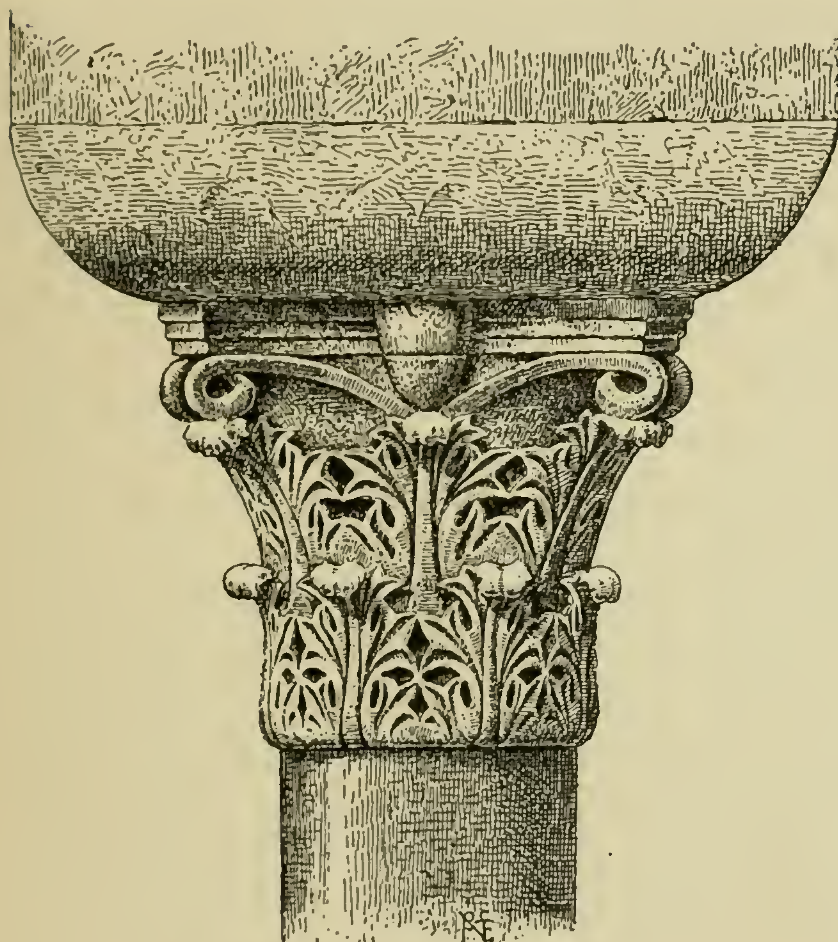


Fig. 10. — Chapiteau des galeries de saint-Laurent — Rome — a. 578-590.

Nous ne savons si les murailles de la basilique furent revêtues par Pélage II de mosaïques dans leur totalité; l'abside, maintenant détruite, le fut certainement, ainsi que l'arc triomphal, qui conserve encore les siennes, quoiqu'en partie gâtées par des restaurations. Ce Pontife est représenté, parmi les diverses figures de saints, tenant à la main le modèle de l'église; ce qui prouve bien qu'il avait fait subir à la basilique des remaniements et une transformation telle qu'il pouvait en être considéré comme le second fon-

dateur. — Le plan de la vieille église de saint-Laurent a été développé dans une autre basilique de la même ville, à sainte-Agnès-hors-les-Murs.

La Basilique de sainte-Agnès, qui ressemble tant à celle de saint-Laurent, a une histoire presque identique. Située hors de la ville et au niveau des catacombes, elle paraît sortir des entrailles de la terre, et il faut, pour y parvenir, descendre un grand nombre de marches. Elle fut érigée, comme saint-Laurent, au temps de Constantin et eut, pour cette raison, très probablement, une structure pareille; mais il est certain qu'au commencement du VIIe siècle elle se trouvait déjà en si mauvais état qu'Honorius Ier (626-640), à peine élevé au Pontificat, dut songer à la reconstruire. Les restaurations successives qu'elle eut à subir ne paraissent pas lui avoir enlevé le cachet qu'elle reçut au VIIe siècle.

Elle se compose de trois nefs longitudinales et d'une quatrième transversale qui les précède; au-dessus des nefs courent de trois côtés les galeries, bornées les unes et les autres, de colonnes corinthiennes supportant des arcs. On peut dire que c'est une reproduction, embellie et corrigée, du saint-Laurent de Pélage II. A sainte-Agnès cependant il est inutile de rechercher si, parmi les chapiteaux ou les bases, il y a quelque chose de l'époque de la réédification, qui puisse donner une idée de l'habileté des sculpteurs romains d'alors. A l'exception de quelques petites corniches raides et sans expression, des abaques nus et équarris, adoptés parce qu'ils étaient nécessaires au-dessus des colonnettes des galeries, et de ce qui provient d'additions postérieures, tous les marbres de cette église paraissent provenir de constructions païennes. L'abside conserve encore les mosaïques du temps d'Honorius Ier, et, ici comme à saint-Laurent, le Pontife qui a reconstruit l'église, a été représenté le modèle de l'église à la main.

Saint-Laurent et sainte-Agnès furent peut être les premières églises avec galeries que Rome ait possédées, et si l'on avait pu s'en passer jusqu'alors, quelle dut être la raison qui les fit adopter? L'esthétique, peut-être? Au premier abord, je serais disposé à le croire; mais, détail curieux; les deux seules églises anciennes de Rome, qui sont pourvues de galerie, présentent l'une et l'autre la particularité d'être construites très bas dans le sein de la terre, et alors je soupçonne que ces églises sont devenues, dans le cours des siècles, humides et malsaines, et qu'on a dû recourir à l'établissement de ces galeries pour

que les fidèles pussent les fréquenter librement sans nuire à leur santé. Et peut-être les transformations et l'exhaussement de saint-Laurent opérés par Honorius III furent-ils réclamés par des motifs identiques; et aujourd'hui que Pie IX a rendu au rez-de-chaussée de la basilique son ancien niveau, quoique le terrain ait été creusé sur une très grande étendue, il est dangereux d'y demeurer longtemps.

Le *Liber pontificalis* attribue au même Honorius Ier la restauration de l'église des Saints Quattro Coronati, qui avait été élevée par le pontife saint Léon le Grand (440-461) sur un plan très vaste, à trois nefs séparées par vingt-six colonnes et précédée par un portique carré. Le basilique actuelle, réduite à des proportions exiguës, et qui présente intérieurement des galeries, n'est point pour cette raison celle du VIIe siècle, mais bien celle que Pascal II reconstruisit en 1117, après l'horrible incendie de Robert Guiscard [1]).

Une autre restauration du VIIe siècle fut celle que fit le pape Léon II (682-684) à l'église de saint Georges *in Velabro*. L'intérieur à trois nefs, formées par des colonnes antiques à chapiteaux de divers diamètres et de style varié, peut à bon droit se réclamer de cette misérable époque, car la construction défectueuse de ses arcades, et la façon barbare dont sont réunis les chapiteaux et les abaques de formes grossières et disproportionnnées, marquent précisément l'époque de la profonde décadence artistique, qui régna en Italie entre le milieu du VIIe siècle et le commencement du VIIIe.

Le *Liber pontificalis* cite plusieurs autres œuvres de quelque importance exécutées à Rome au VIIe siècle, mais les restaurations faites dans la suite à ces édifices, et surtout les reconstructions à des époques plus rapprochées, en ont effacé jusqu'à la moindre trace. Le manque presque absolu d'édifices de ce siècle dans le reste de la péninsule nous oblige à nous contenter même des deux seules églises que nous présente Rome; le peu que peuvent offrir les autres villes d'Italie, ne consiste qu'en de misérables ruines, en des fragments de sculptures ou en d'arides descriptions de monuments perdus.

Mais laissons la vallée du Tibre pour remonter celle du Pô; nous entendons à mi-chemin une voix qui nous appelle à Lucques

[1]) La basilique de sainte Cécile au Trastévéré, reconstruite environ à cette époque, offrait aussi des galeries qu'elle conserva jusqu'au siècle passé. Cela prouve qu'à Rome comme en divers lieux de l'Italie et au dehors, à dater du XIe siècle se réveilla l'usage de construire dans les églises, les galeries à la mode byzantine.

pour y admirer deux monuments remarquables. C'est la voix de Cordero qui, constatant l'extrême pénurie d'édifices que nous ont laissés les Lombards, mit en doute ce qu'il lisait dans les anciens documents de cette ville, à savoir que l'église de saint Frediano avait été élevée par le roi Bertharic en 686 et que celle de saint Michele *in Foro* avait été réédifiée par Teutprand et par Gumprand en 764. Il jeta ensuite un rapide coup d'œil à l'intérieur de ces églises, et les trouvant édifiées sur les anciennes et sévères règles basilicales, et s'apercevant, dans saint Frediano surtout, que plusieurs colonnes des nefs et un grand nombre des chapiteaux semblent avoir été empruntés à d'antiques constructions romaines, il jugea, sans se donner la peine de pousser plus loin son examen, que c'étaient là les églises mêmes élevées par les personnages cités plus haut, et les proposa comme le type des édifices sacrés en usage en Italie pendant la période de la domination lombarde.

Cette déclaration m'alléchant j'allai les visiter, mais à peine entré j'éprouvai la plus grande désillusion. Excepté quelques marbres romains qui ont servi peut-être aux constructions du VIIe et du VIIIe siècle, tout, arcs, corniches, fenêtres, sculptures, et jusqu'aux murs mêmes, me parut être du style toscano-lombard postérieur au XIe siècle. J'eus plus tard la satisfaction de constater que le savant Ridolfi [1]) avait reconnu de son côté l'erreur de Cordero, et prouvé que le saint Frediano actuel n'est autre chose qu'une réédification due au Prieur Rotone en 1112 et que saint-Michele doit par conséquent être regardé comme un ouvrage du même siècle. Ce qui nous prouve en outre qu'on ne doit pas même admettre la supposition que dans ces réédifications on ait observé l'ichnographie des basiliques antérieures, c'est que des fouilles pratiquées il y a une dizaine d'années à saint Frediano démontrèrent que l'église du VIIe siècle s'élevait sur un plan bien différent de l'église actuelle.

Selvatico, qui, se fiant judicieusement à Ridolfi, a contesté l'origine lombarde des deux basiliques actuelles, admise par Cordero, n'a pas su rejeter de même une assertion semblable du même auteur, relative à l'ancienne porte Palatine de Turin, vulgairement appelée Palazzo delle Torri.

Elle est double, flanquée de deux tours polygonales et comme les fameuses portes de Vérone et celles d'Autun et de Trèves, surmontée de deux petites rangées d'arcades, ornées de petits pilastres

[1]) Guida di Lucca.

et de petites corniches. Les briques sont faites d'une terre excellente, réunies au moyen de très peu de mortier, très bien cuites et de grandes dimensions (44 centim. sur 29); ce qui, joint au caractère et au style de l'édifice, montre clairement que c'est une construction romaine du IIIe ou du IVe siècle.

Cordero, au contraire, s'efforce de démontrer que cette porte doit être un ouvrage des lombards, mais ses longues dissertations ne réussissent nullement à le prouver. Qu'à l'époque des Lombards et des Carlovingiens les princes eussent l'habitude d'habiter près des portes de la ville, ou sur ces mêmes portes, surtout quand elles étaient vastes et fortifiées, nous le pouvons admettre sur la foi des nombreux documents cités par Cordero même; mais de ce que cette porte de Turin a été une de ces habitations, je ne me crois pas obligé d'en déduire qu'elle ait été pour cette raison édifiée par ceux qui l'habitaient.

Si nous dirigeons maintenant nos recherches du côté de la haute Italie, notre pensée se porte naturellement vers l'unique centre important par sa population et son industrie qu'il y eût dans cette contrée au temps des Lombards, vers Pavie, dont ces barbares firent la capitale de leur royaume. Mais cette ville tomba tant de fois sous le fer des conquérants et fut si souvent la proie des flammes, que l'on y chercherait vainement une seule pierre, ou un édifice, de ceux qu'y avaient élevés les rois Lombards à la fin du VIe siècle et au siècle suivant. Du palais royal il n'est pas resté pierre sur pierre, et l'on peut en dire autant des basiliques érigées au VIIe siècle, sans en excepter la célebre Eglise de saint-Michele, dont je parlerai plus loin.

MONZA. — Le pire est qu'il faut déplorer dans toute la Lombardie le manque absolu de monuments de cette époque, quoiqu'en disent certains auteurs, pour lesquels subsistent encore plusieurs constructions, élevées par la reine Théodelinde. Comme ces erreurs grossières, au lieu de se dissiper, se font jour de nouveau dans des publications récentes, telle que celle de Mothes [1]), il est bon de nous arrêter un instant à examiner au moins le plus fameux de ces édifices, l'église que Théodelinde éleva à Monza en l'honneur de saint Jean-Baptiste, près de son palais [2]), église qui, devenue plus tard un sanctuaire célèbre, immortalisa le nom de la pieuse reine. Celui qui voudrait reconstruire à l'aide de son imagination cet an-

[1]) Ouvrage cité.
[2]) Voyez Paul Diacre.

cien édifice qui n'existe plus, devrait avec raison se représenter une basilique latine, divisée en nefs séparées par des colonnes de marbre antique, terminée par l'abside obligée etc.; mais s'il faut en croire ce que dit Mabillon [1]), l'église de Théodelinde aurait eu une tout autre forme et serait toutefois en très grande partie visible dans la Cathédrale actuelle de Monza. Il affirme que l'ancienne église avait exactement la forme d'une croix équilatérale et que l'octogone se terminait à la première colonnade des nefs actuelles, sur lesquelles, ajoute-t-il, reposent encore les restes de l'ancienne façade. Il dit que l'autel occupait le centre de la croix et qu'un atrium ou quadriportique précédait l'église. Ricci, Mothes et autres répètent les mêmes choses en d'autres termes.

Il est inutile d'aller plus loin: tous ces auteurs ont attribué à l'époque de Théodelinde les parties de la Cathédrale qui se rapportent au contraire à sa complète réédification, qui eut lieu, ainsi que le démontre le style de ses chapiteaux, au XII[e] siècle. — C'est là une des nombreuses erreurs que l'on rencontre dans l'histoire de l'art de cette période et que je ne cesserai de combattre sans trève ni merci, comme entretenant la confusion et les ténèbres.

Ces écrivains ne s'en sont pas tenus du reste à l'intérieur de l'église; ils ont aussi regardé comme du temps de Théodelinde le tympan orné d'un bas-relief, que l'on voit au dessus de la grande porte de la façade principale et qui représente dans deux zones superposées le baptême du Sauveur et Théodelinde elle même, qui, accompagnée de ses fils et de son mari Agilulphe, offre à saint Jean-Baptiste le diadème de la croix. Tel a été l'avis de Frisi [2]) et de Ferrario [3]) parmi les anciens, de Selvatico et de Melani [4]) parmi les modernes; mais c'est une erreur évidente, car ces figures n'ont rien du style de cette époque et présentent au contraire tout le caractère du temps auquel fut reconstruite l'église, c'est-à-dire du XII[e] siècle, ou du suivant. Cette opinion que j'avance a pour elle l'examen attentif des pauvres sculptures, que nous avons vu qu'on exécutait à Ravenne, capitale de l'Exarchat, précisément pendant les années où Théodelinde élevait son église, et elle acquiert de la consistance si l'on considère que sur ce tympan la reine et son mari sont re-

[1]) *Diarium Italicum.*
[2]) *Memorie storiche di Monza e sua Corte.*
[3]) *Il costume antico e moderno.*
[4]) Selvatico. ouvrage cité. — Melani, *Scultura Italiana.* — Manuali Hoepli.

présentés la couronne sur la tête, tandis que d'après ce qu'on sait, les rois Lombards ne la portaient pas.

L'unique sculpture qui peut avoir été exécutée par les artistes dont pouvait disposer Théodelinde, est une plaque de marbre que l'on voit enchâssée dans le mur de la façade à côté du magnifique vestibule et qui offre le monogramme de Jésus-Christ, inscrit dans un cercle, flanqué de deux croix de chacune desquelles pen-

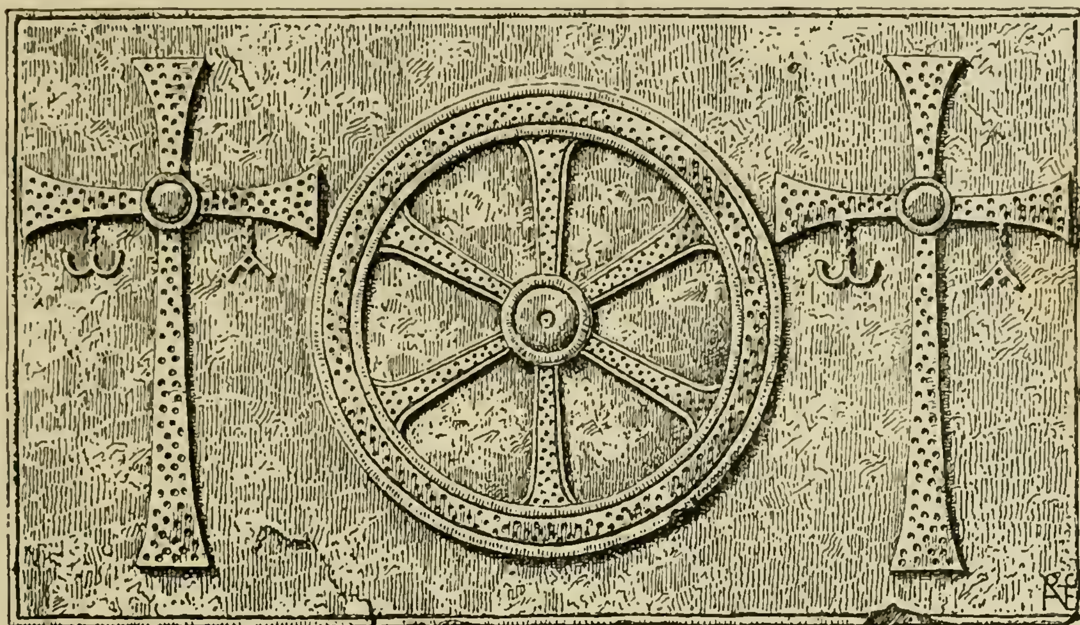


Fig. 11. — Plaque de marbre de saint-Jean à Monza — Commencement du VII° siècle.

dent, retenus par des chaînettes l'*A* et l'*Ω*; représentation qui, suivant Mgr. Barbier de Montault [1]), est la figure de la Trinité. Ces sculptures en bas-relief, dures et grossières, puérilement enrichies d'une myriade de petits trous faits au trépan, sont une preuve des conditions déporables où les calamités, dont j'ai parlé plus haut, avaient réduit l'art italien au commencement du VIIe siècle.

Il y avait un grand nombre d'édifices sacrés en Lombardie et dans d'autres pays [2]) qui, suivant la tradition populaire, devaient leur origine à cette reine légendaire; mais le temps n'en a pas épargné un seul; preuve indubitable ou de leur structure peu solide, ou de leur extrême imperfection artistique; défauts qui obligèrent plus tard à les abattre pour les remplacer par quelque chose de mieux.

[1]) *Inventaires de la Basilique royale de Monza.*

[2]) J'ai été très surpris de lire que Ricci, repoussant la tradition qui attribue la fondation du baptistère de Florence à Théodoric, en acceptait naïvement une autre, sa fondation par Théodelinde. Il appuie ses conjectures en faisant observer certaines imperfections dans les colonnades intérieures; mais tout le monde

GRADO. La région italienne où nous portons maintenant nos recherches est la Vénétie; nous y trouvons trois édifices de la seconde moitié du VIe siècle: deux églises et le baptistère d'une ville autrefois célèbre, Grado.

Sur ce rivage s'était réfugié Secundus, archevêque d'Aquilée, emportant avec lui les trésors de son église, lorsqu'il se vit menacé du terrible fléau des Huns (452); son successeur Nicétas retourna, après leur passage, dans la métropole ruinée, restaura modestement quelques édifices moins endommagés que les autres et rappela ceux des fugitifs qui vivaient encore. Plus tard l'approche des Goths (480) contraignit l'archevêque Marcellin à se réfugier à Grado, siége que plusieurs de ses successeurs préférèrent à Aquilée. Mais après que le Frioul eût été envahi par les Lombards (568) et que l'archevêque Paulin eût été forcé de reprendre le chemin que le malheur avait enseigné, son successeur, le patriarche Elie, fixa, du consentement du Souverain Pontife, sa résidence à Grado, la déclarant cité métropolitaine.

On dit que Nicetas y avait fondé en 456 une église, dédiée à sainte-Euphémie, église qu'Elie, embellit un siècle plus tard et dont il fit sa Cathédrale. Mais si l'on examine attentivement cette église, on sera bientôt persuadé que, à l'exception peut-être d'un grossier chapiteau corinthien de goût encore romain que l'on peut attribuer au Ve siècle, l' ossature et ces détails qui ne sont pas le fruit de restaurations postérieures, tout accuse le VIe siècle. Il faut donc admettre que l'œuvre d'Elie (571-586) fut une réédification totale de l'église de Nicétas, laquelle ne put être ni très vaste, ni très riche,

admettra facilement que l'auteur s'est grossièrement trompé. Tout dernièrement l'Arch. Aristide Nardini-Despotti-Mospignoti écrivait dans le journal florentin « *Arte e Storia* » (15 Juin 1888) qu'à son avis, saint-Jean, à peu près tel qu'il est à présent, n'est pas un édifice païen, comme l'avait cru Villani, ni de l'époque lombarde, mais une église appartenant à l'architecture chrétienne primitive, bâtie vers la fin de IVe siècle ou le commencement du Ve ! ! ! Il eût été désirable qu'il appuyât cette assertion gratuite des preuves convaincantes qu'il dit avoir entre les mains, car autrement personne ne pourra le croire. Mais comme je suis persuadé qu'il en est tout à fait dépourvu, je ne crains pas d'affirmer que l'intérieur et la plus grande partie de l'extérieur de saint-Jean ne remontent pas, à mon avis, au delà de la seconde moitié du XIe siècle, et je ne saurais accorder que les murailles de l'octogone puissent être attribuées au Ve ou au VIe siècle, vû l'importance de l'édifice trop éloignée des conceptions peu colossales des temps de Galla Placidia et de Théodelinde. J'en donnerai la raison dans mon « *Storia Architettonica della Basilica di san Marco di Venezia* ».

si cet archevêque la construisit au milieu des angoisses d'une sorte d'exil et avec l'intention arrêtée et mise plus tard à exécution de retourner à Aquilée. Du reste l'inscription en mosaïque, qu'on lit sur le beau pavé de l'église, est claire et n'attribue à aucun autre qu'à Elie la gloire d'avoir élevé cette basilique ; et ce pavé chacun le sait, est un précieux travail du VI[e] siècle.

Cette église a une longueur totale de 46 mètres et se compose d'un atrium extérieur et de trois nefs séparées par vingt colonnes de marbres, dont plusieurs de batio, d'autres de cipolin, de marbre grec ou de brèche rouge. Comme toutes les basiliques italiennes et grecques du VI[e] siècle, la nef centrale seule est terminée par une abside, qui comme les Byzantines et celles de Ravenne, est curviligne à l'intérieur et polygonale à l'extérieur. Il ne reste plus trace des décorations en mosaïque et en marbre, qui sans doute permettaient à cette abside de rivaliser avec celle de la Cathédrale de Parenzo; les pavés en mosaïque des deux églises présentent le même caractère, la même magnificence. Mais en retour le pavé de Grado est en grande partie conservé, et vu l'époque à laquelle il a été fait, et la rareté de semblables travaux, c'est la chose la plus précieuse que l'on puisse voir en ce genre. Son dessin, à motifs très variés et toujours élégants, tient

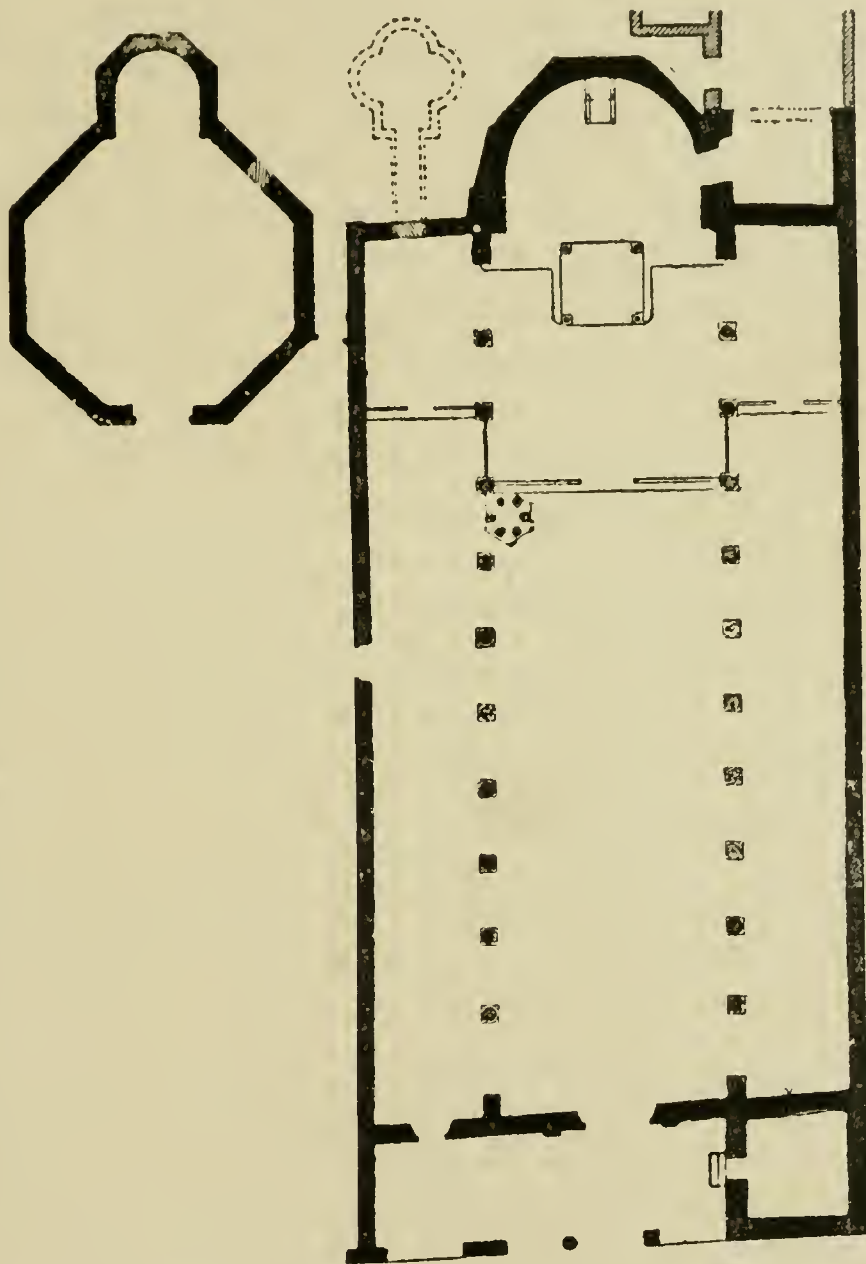


Fig. 12. — Plan de la Cathédrale et du Baptistère de Grado — a. 571-586.

tout à la fois du style romain et du byzantin. Il se composé de petits morceaux de marbre blanc, noir, rouge et jaune, comme les œuvres en mosaïque des murailles; car l'usage des incrustations de petites plaques découpées, formant diverses figures géométriques, d'*opus sectile* dont on a de très beaux exemples à Venise, dans ses îles, à Pise, à Rome et à Palerme, vint de la Grèce beaucoup plus tard, et fit son apparition en Italie seulement au IXe siècle. Avant cette époque, si l'on fit dans les églises des pavés en mosaïque, ils furent tous comme celui de Grado en *opus vermiculatum*; on en voit dans plusieurs villes des restes considérables. Ce qui rend celui de Grado encore plus précieux, ce sont les inscriptions également en mosaïque qu'il présente et qui rappellent les noms de ceux qui contribuèrent de leurs deniers à son édification et le nombre des pieds carrés proportionnés à l'offrande. Ce n'est pas là une particularité de la basilique de Grado, car nous la retrouvons également dans les ruines de saint-Félix d'Aquilée, dans les restes du pavé de la Cathédrale de Parenzo, dans les fouilles récentes de la vieille cathédrale de Vérone et dans les débris de l'ancienne Cathédrale de Brescia. Cet usage, bien qu'étrange et certes peu conforme à l'humilité évangélique dut être commun; et cela n'a rien qui étonne, surtout si l'on songe qu'il y a toujours eu des fidèles sur la générosité desquels l'ostentation influe beaucoup plus que la piété.

En avant de l'abside s'étend le Chœur élevé de trois marches basses, qui peut-être à l'origine n'étaient qu'au nombre de deux et plus élevées; dans la nef centrale il s'avance jusqu'aux troisièmes avant-dernières colonnes, dans les nefs latérales seulement jusqu'aux avant-dernières. Il devait être fermé par des balustrades, dont on voit encore des fragments dans le pavé de l'abside et dans une cour, derrière l'église, conformes à celles des églises grecques et de saint-Clément à Rome; ils présentent des croix, des couronnes et des lemnisques. Cet exhaussement du Chœur doit être considéré comme contemporain de l'édification de l'église; il a été évidemment fait à dessein par l'architecte. C'est ce qu'on est amené à penser en voyant que les bases de toutes les colonnes ne reposent pas immédiatement sur le pavé, mais sur un socle cubique correspondant précisément à l'élévation du chœur; les colonnes comprises entre les balustrades, de cette manière, n'on pas été enterrées.

On voit de semblables socles dans plusieurs basiliques italiennes du même siècle, et l'on doit raisonnablement croire qu'ils ont été faits dans un but identique, et par suite que ces églises, quoique

marquées du caractère byzantin, avaient un chœur quelque peu exhaussé, en désaccord avec le rite oriental qui n'admettait d'exhaussement d'aucune sorte. Le preuve qu'au VIe siècle, contrairement à l'opinion de certains auteurs, on construisait en Italie des chœurs quelquefois très élevés, c'est que celui de saint-Apollinaire *in Classe* près de Ravenne fut toujours élevé de douze degrés au moins, comme le prouve la confession qui se trouve au dessous et qui est contemporaine de la basilique.

Tout artiste qui entre pour la première fois dans cette cathédrale, demeure frappé d'un détail tout à fait étrange: tandis que les vingt chapiteaux des colonnes montrent diverses manières et des styles différents, tous présentent sur toutes les faces de l'abaque une rosace élégante ou un tournesol; mais s'il les examine avec un tant soit peu d'attention, il ne tardera pas à s'apercevoir que ce n'est là qu'une simple application de stuc faite, à ce qu'il paraît, au siècle dernier; on voulut alors compléter avec la même matière certains feuillages écornés, certaines feuilles cassées et même jusqu'à des chapiteaux entiers, avec quel art, le lecteur le devine assez. Qu'il suffise de dire qu'à un de ces chapiteaux d'ordre corinthien on a ajouté des volutes d'ordre composite. Ceux qui sont refaits à neuf sont la chose la plus lourde et la plus baroque que l'on puisse voir. Mais abstraction faite de ceux qui sont ainsi gâtés, les chapiteaux se divisent clairement en deux catégories distinctes, les uns antérieurs au VIe siècle et probablement employés par Elie pour économiser le temps et l'argent; les autres contemporains de la construction d'Elie.

Dans la première catégorie se trouvent des corinthiens et des composites antiques de style grec ou latin; quelques uns, très grossièrement faits, rappellent ceux de la basilique de saint-Jean-l'Evangéliste de Ravenne, élevée au VIe siècle par l'impératrice Placidie; l'un est orné de feuilles de lys sortant d'un rang inférieur de feuilles d'acanthe, semblable à deux chapiteaux de saint-Marc de Venise, à un chapiteau de Constantinople et à ceux de la célèbre Tour des vents d'Athènes. Ils proviennent très probablement des ruines d'Aquilée.

Les sept chapiteaux de la deuxième catégorie sont tous d'un même dessin et du même ciseau, composites, de goût byzantin, à feuilles d'acanthe épineuses, à découpures fines, obtenues grâce à un grand travail au trépan, tels enfin qu'on les voit dans les églises grecques, à Parenzo, à Ravenne, ainsi qu'à Rome et ailleurs. Ces

chapiteaux, les balustrades, le pavé, le plan de l'église et d'autres particularités démontrent clairement que les constructeurs de cette basilique étaient grecs, appelés là probablement au besoin par le patriarche Elie qui était également grec d'origine.

Cette Cathédrale s'éloigne beaucoup du genre byzantin, sur un point: les arcs reposent directement sur les chapiteaux des colonnes sans le secours de tailloirs ni hauts ni bas. Sur les arcs s'élèvent les hautes murailles soutenant la toiture à poutres découvertes, au dessous de laquelle étaient percées de nombreuses fenêtres en

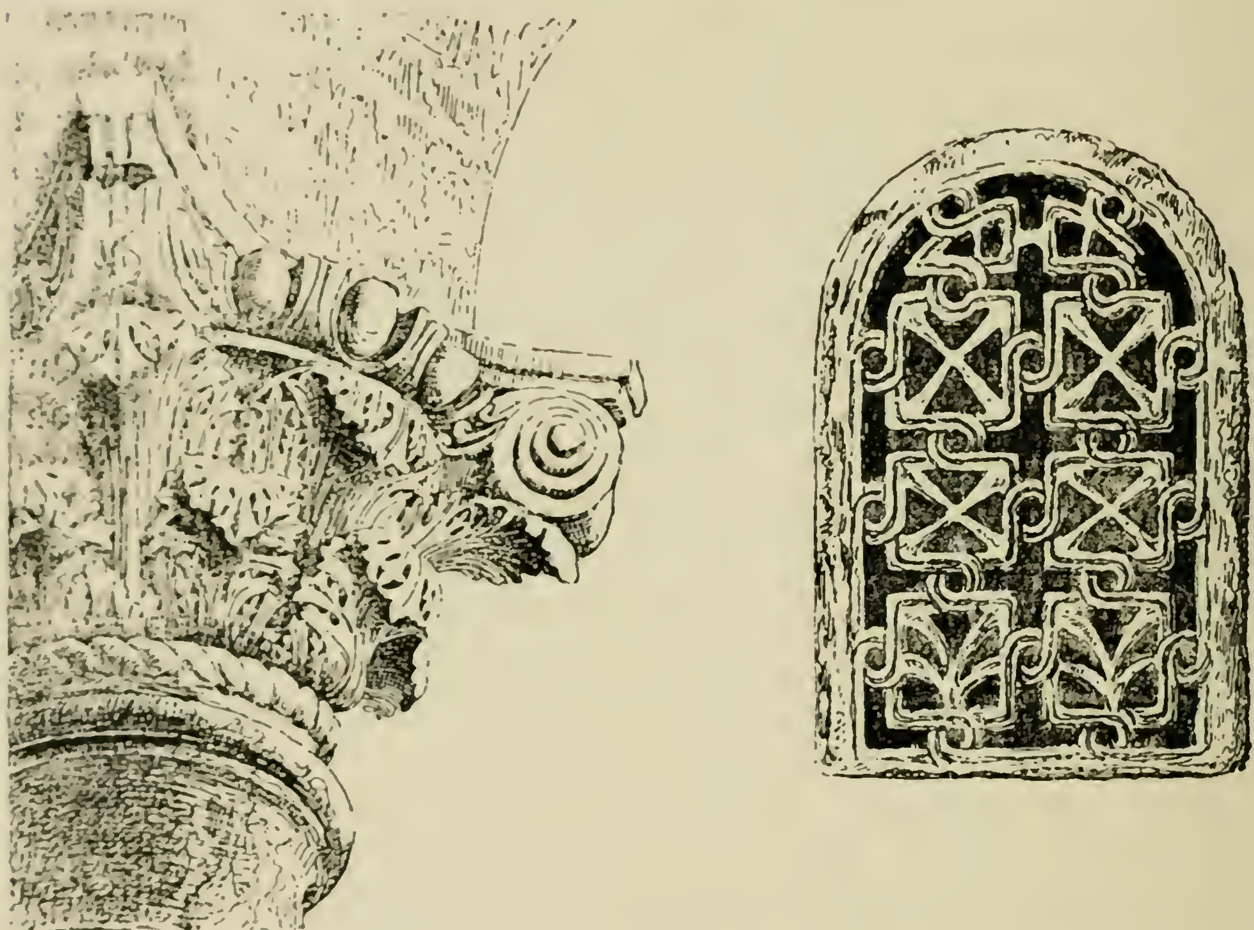


Fig. 13. — Chapiteau et plaque de marbre ajouré destiné à fermer une fenêtre. Cathédrale de Grado — a. 571-586.

plein cintre de moyenne grandeur, dont on aperçoit extérieurement les traces, et qui, peut-être autrefois étaient fermées par des marbres ajourés, semblables à celui qui est déposé actuellement derrière l'église. Ces fenêtres sont aujourd'hui flanquées de pierres tronquées sur lesquelles devaient reposer originairement des arcatures aveugles, comme à saint-Apollinaire *in Classe* de Ravenne, basilique dans laquelle se trouvent comme dans celle-ci les deux saillies des murs en forme de console, sous l'extrémité inférieure des frontons.

L'Atrium de l'église eut dans le principe cinq arcades: les deux latérales soutenues par des pieds-droits, celle du centre reposant sur deux colonnes, dont l'une est aujourd'hui remplacée par un pilier de briques. La seule colonne qui subsiste encore est en précieux proconnèse; elle n'a pas de chapiteau, mais seulement un simple abaque de hauteur moyenne. Les trois portes sont rectangulaires, ont des jambages tout à fait nus, et l'architrave de la baie centrale est couronnée à la grecque d'un arc aveugle.

Le campanile fut élevé beaucoup plus tard au détriment de l'atrium; Selvatico dit que ce clocher est de forme cylindrique et le déclare pour cette raison l'un des plus anciens de la Vénétie; ce qui est entièrement faux. Le clocher de Grado est carré, et Selvatico l'a évidemment confondu avec celui de la Cathédrale de Caorle. Et cependant une grande distance les sépare l'un de l'autre.

Tout près de la cathédrale, mais séparé d'elle, s'élève le Baptistère, qui, bien qu'il ne présente plus aujourd'hui que les quatre murs, accuse clairement la même époque que la basilique. C'est un octogone de 12 met. environ de diamètre, supportant une coupole à pans, et couvert d'un toit octaèdre. Il n'a qu'une seule porte, et du côté opposé à cette porte, s'ouvre une basse et profonde abside, qui, comme celle de la Cathédrale, est demi-circulaire à l'intérieur et polygonale à l'extérieur. Ni du pavé, ni des bénitiers, ni des décorations, il ne reste rien qui puisse donner une idée de ce qu'était cet édifice, lorsqu'il sortit des mains de ses constructeurs.

A quelques pas de la Cathédrale s'élève l'église de sainte-Marie qui est de la même époque, car elle accuse dans son essence le même caractère et la même manière de construire et de décorer.

Elle est longue de vingt mètres, n'a point d'atrium, est divisée par dix colonnes en trois nefs dont la principale seulement est terminée par l'abside.

La plus grande originalité qu'offre cette église, consiste dans les deux pièces latérales de l'abside, correspondant aux sacristies modernes, pièces auxquelles on arrive par deux portes percées dans les murs au fond des nefs latérales. On ne saurait douter que cette partie de l'édifice ne soit contemporaine du reste de l'église; les murs ne présentent aucune modification, et le pavé en mosaïque des nefs ne s'arrête pas au seuil de ces pièces, mais y pénètre et en couvre le sol, avec un éclat uniforme, et avec un dessin qui concorde parfaitement avec l'irrégularité de la forme de ces pièces, irrégularité qui est causée par la courbe de l'abside. Ces deux réduits

seront considérés par bien des gens pour une particularité de notre petite église, car on croit vulgairement que jusque vers la fin du moyen âge toutes les églises étaient dépourvues de pièces spéciales servant de sacristie, et que le fond des nefs latérales ou leurs absides y suppléaient. Le cas n'était pas rare; un grand nombre d'anciennes églises, qui ne présentent pas la moindre trace de sacristie, en font foi, et saint Paulin de Nole l'atteste, lorsqu'il dit que, dans sa nouvelle basilique, il avait disposé à droite et à gauche deux absidioles, qui en tenaient lieu et qui servaient à renfermer les livres et les objets du culte. Mais il n'en est pas moins avéré que la plupart des églises des premiers siècles possédaient de vraies sacristies, jointes et souvent réunies au reste de l'édifice, mais toujours séparées des nefs.

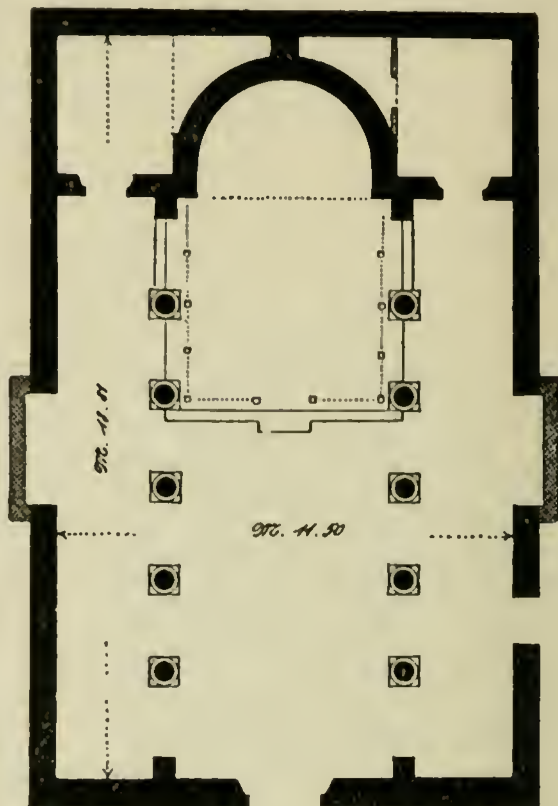


Fig. 14. — Plan de sainte-Marie de Grado a. 571-586.

Dans les grandes basiliques la sacristie se trouvait ordinairement, ce semble, près du vestibule, à l'entrée de l'église. La sacristie de l'antique saint-Pierre du Vatican avait la forme d'une petite basilique avec abside, chapelles, colonnes, et était réunie au portique de l'entrée [1]). A saint-Jean-de-Latran, c'était au contraire l'oratoire de saint-Thomas qui remplissait l'office de sacristie, et à sainte-Praxède celui de saint-Zénon.

En Orient, les églises dépourvues de sacristies forment une véritable exception. Il suffit d'ouvrir le savant ouvrage de M.r de Vogüé [2]), pour se convaincre qu'au Ve et au VIe siècle, au moins dans la Syrie centrale, les sacristies étaient une partie intégrante de toutes les églises. De quelque forme que soient ces dernières, on y voit toujours deux pièces rectangulaires constamment situées à côté de l'abside, avec leur entrée dans le fond des nefs latérales, et bien souvent communiquant aussi directement avec l'abside. — Un fait remarquable, c'est que dans la plupart de ces églises, une seule

[1]) Rohault de Fleury, *ouvrage cité*.

[2]) *L'Architecture civile et religieuse de la Syrie Centrale.*

de ces pièces communique avec la nef au moyen d'une porte, tandis que l'autre en est comme le prolongement, car, au lieu de porte, s'ouvre une grande arcade. Il est très probable que la pièce fermée servait à contenir les vêtements sacerdotaux, les accessoires précieux et les vases sacrés, d'où les noms de *receptorium*, *vestiarium*, *secretarium*, *sacrarium* ou *sacristia* et en grec *gazophylacium*, *pastophorium*, *diaconicum*; et que la pièce ouverte servait simplement à recevoir les *oblata* c'est-à-dire les offrandes des fidèles; et les Grecs l'appelaient *prothesis* (πϱοϑήσις). Parmi les églises de Syrie citées par M.r de Vogüé, il y en a deux dont le plan reproduit identiquement celui de la petite église de Grado; et c'est là, à mon avis, une excellente preuve de plus que ce sont uniquement des artistes grecs qui ont travaillé à la construction de ces basiliques. Mais sainte-Marie de Grado n'est pas la seule église italienne qui conserve des sacristies anciennes. On en trouve également, présentant tous les caractères de contemporanéité avec l'église, à saint-Jean l'Evangéliste de Ravenne, à saint Vital dans la même ville et à saint-Apollinaire *in Classe*. Dans la première elles sont rectangulaires, rondes dans la seconde, et presque carrées avec une petite abside dans la troisième. De même la cathédrale de Ravenne, du IV.e siècle, avant qu'elle fût réédifiée à la moderne, avait au fond des quatre nefs latérales autant de pièces rectangulaires, comme on le voit sur des dessins authentiques.

La basilique de sainte-Maria Formosa à Pola, érigée en 546, dont il reste des ruines, avait également deux sacristies circulaires avec de grandes niches tout autour, et dans la Cathédrale de Parenzo il semble que quelques pièces qui lui étaient unies et qui subsistent encore, servaient de sacristies.

Revenons à la petite église de Grado; le chœur exhaussé de deux marches élevées occupe les deux dernières travées de l'abside; il devait être entouré de barrières, dont l'emplacement des balustres est encore marqué par de petits trous carrés; on voit quelques fragments de ces balustrades dans le pavé du chœur; ils sont en tout semblables à ceux de la Cathédrale. L'un d'eux présente un quadrilobe relié par des lemnisques qui rappellent ceux de saint-Démétrius de Thessalonique. Çà et là le pavé des nefs conserve des restes de mosaïques du même dessin que celui de la Cathédrale et comme ce dernier, orné des inscriptions habituelles. Les colonnes présentent les mêmes variétés de marbres que nous avons vues à la Cathédrale, et les chapiteaux sont encore plus variés. Il

y en a de composites byzantins à petites découpures, un corinthien de la même manière et deux en forme de corbeille avec une délicate ornementation, tout à fait semblables à certains chapiteaux des églises grecques de Ravenne et d'Istrie, mais malheureusement très mutilés et restaurés avec du stuc; car là aussi intervient le stuc dont on a été parfois si prodigue. D'autres chapiteaux sont, ou ioniques-romains à volutes angulaires ou d'informes restaurations postérieures au VIe siècle. Il faut noter que certains portent l'abaque tantôt haut comme ceux de Ravenne, tantôt bas comme ceux du XIe siècle. Les pilastres de l'abside portent une espèce de cimaise sur laquelle est inscrit le monogramme de Jésus-Christ dans un cercle entouré de feuillages.

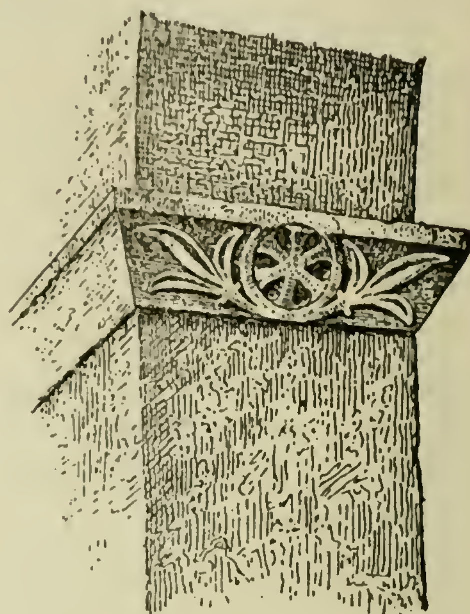


Fig. 15. — Couronnement d'un pilastre à Sante Marie de Grado. — a. 571-586.

Ces églises de Grado, bien quelles soient les plus anciennes de la Vénétie [1]), ont échappé à un malheur commun à toutes leurs sœurs, même plus jeunes, des villes de la plaine: elles ne se sont point abaissées, ou pour mieux dire, le niveau de la rue ne s'est point élevé considérablement autour d'elles; circonstance due sans doute à la prévoyance des constructeurs qui les bâtirent sur un niveau très élevé (et en effet sainte-Marie s'élève de trois ou quatre marches), mais plus probablement à ce que cette ville est assise non sur le sable mouvant des lagunes, mais sur de hautes et solides dunes entre celles-ci et la mer.

Plût au ciel que la Vénétie nous eût conservé ses édifices du VIIe siècle, comme Grado, ceux de l'âge précédent! Nous sommes au contraire obligés, pour ne pas en sortir les mains vides, de nous contenter de quelques misérables ruines et de sculptures peu importantes dont le caractère accuse le style du VIIe siècle.

Il est vraisemblable que l'art a subi çà et là dans les villes de la Vénétie, surtout dans les plus rapprochées de la mer, les mêmes péripéties qu'il a subies à Ravenne et partant la même décadence; car quoiqu'elles eussent échappé en 568 au fléau de l'invasion Lom-

[1]) Sans compter les misérables ruines de l'ancien Baptistère d'Aquilée, certainement du IVe siècle.

barde, elles ne furent certainement pas pour cela préservées des autres cataclysmes et des maladies dont j'ai parlé plus haut et qui affligèrent le reste de l'Italie principalement vers la fin du VI[e] siècle.

VENISE. Il serait cependant bon et utile de pouvoir indiquer quelque travail de cette période, appartenant à cette région; et je crois ne pas m'écarter de la vérité en montrant trois ouvrages de sculpture existant à Venise qui me semblent se rapporter indubitablement à ces temps calamiteux, et qui furent peut-être recueillis au milieu des ruines fumantes de la malheureuse Altino, détruite par les Lombards en 641.

La plus ancienne de ces sculptures est un devant de sarcophage que l'on voit dans l'atrium de la Basilique de saint-Marc, et qui fut utilisé, au XIII[e] siècle, pour décorer le tombeau du doge Marino Morosini (m. en 1253). Il présente deux zones ornées de figures sculptées; dans la partie supérieure est représenté le Sauveur au milieu des Apôtres, dans la partie inférieure la Vierge au milieu de saints et de saintes encensant à tour de role; une bande ornée d'une croix d'où partent des ceps de vigne avec des grappes de raisin, des feuilles et des oiseaux, forme la bordure de ces dessins. Ces ornements se rapprochent beaucoup du style byzantin de Ravenne du VI[e] siècle; mais les figures, quoiqu'en relief, sont si négligées et si difformes, que le plus mauvais sarcophage de Ravenne n'en présente pas de semblables. Quelque disposé qu'on soit à penser que les sculpteurs vénitiens de ce temps le cédaient à ceux de Ravenne pour reproduire des images, il n'est pas cependant raisonnable de prendre ce travail grossier comme type de la sculpture d'Altino en plein VI[e] siècle, mais seulement comme un misérable échantillon de la seconde moitié de ce même siècle.

On pourrait peut-être combattre mon opinion relative à la provenance de cette sculpture, et dire qu'elle fut plutôt empruntée à la Grèce ou à Ravenne; mais je ferai observer que ces figurines, avec leur costume sans grâce et par leur manque de symétrie s'éloignent trop du génie oriental; elles ont au contraire tout le caractère latin; d'ailleurs l'habitude de subdiviser le sujet représenté en zônes n'apparaît dans aucun des sarcophages de Ravenne, où au contraire domine exclusivement l'usage ou d'isoler les figures dans des niches ou de les aligner sur un seul rang.

Si cette sculpture accuse une très grande décadence artistique, un autre sarcophage nous montre déjà l'art tout à fait tombé. C'est la sépulture où furent déposés au XII[e] siècle les Doges Jacques et

Laurent Tiepolo, et que l'on voit sous une archivolte de la façade de l'église S. Giovanni e Paolo.

Il rappelle dans son ensemble les sarcophages ordinaires des païens: il est de forme carrée longue, est fermé par un couvercle en forme de toit à double pente et terminé aux angles par de grandes antéfixes sur lesquelles furent depuis sculptées les armes des doges. Sur le devant se trouve l'inscription (substituée à l'ancienne) enca-



Fig. 16. — Sarcophage, à SS. Giovanni e Paolo, à Venise.

drée par une maigre moulure et flanquée de deux anges portant des encensoirs, qui occupent la place des anciens génies païens. Sur la partie antérieure du couvercle, divisée en trois compartiments, est sculptée dans le centre la croix ayant au dessous deux colombes et de chaque côté deux croix plus petites plantées sur un globe. On remarque la grossièreté de l'ouvrage surtout en examinant les deux figures d'anges. Elles conservent encore un certain modelé dans les têtes, mais les corps sont demesurément écrasés comme les saints que nous avons vus à Ravenne sur les ambons de la même époque, sans compter que les lignes ont perdu toute idée de vérité et de goût; elles ressemblent aux ondes de la mer. Les angles du sarcophage sont marqués par deux pilastres octogones avec chapiteaux à coquille très simples.

La forme de ces pilastres nous rappelle un autre sarcophage existant au Musée Archéologique du Palais Ducal, et qui par le dessin, par l'exécution, comme par les caractères de l'inscription accuse le VIIe siècle. Nous devons aussi la conservation de ce tombeau à l'usage très commun dans les siècles passés, de se servir d'antiques sarcophages pour y déposer les morts, car dans celui-ci a été enseveli au XVIe siècle un Soranzo, comme on le voit par le sceau qui le ferme à la partie supérieure [1]).

J'ai tenté inutilement de lire les noms des deux défunts qui y avaient été primitivement ensevelis; le temps en a extrêmement rongé les lettres; tandis qu'au dessous on lit sans trop de difficulté:



Fig. 17. — Sarcophage au Musée du Palais Ducal de Venise.

HANC SEDEM VIVI SIBI POSVE (runt) VNO ANIMO LABORANTES SINE VLLA QVAERELLA. Il nous importe assez peu de savoir s'ils avaient nom Pierre ou Paul, mais nous sommes au contraire heureux d'apprendre par cette inscription que les deux morts, probablement deux frères, sculpteurs de leur métier, se mirent à sculpter pour eux-mêmes ce sarcophage.

L'inscription est entourée d'un cadre carré et flanquée de deux petites arcades soutenues par des demi-colonnettes suivies de pilastres angulaires. L'extrême grossièreté de ce travail ressort tout particulièrement de la négligence avec laquelle en ont été tracées les verticales, lesquelles, à vrai dire, sont toutes inclinées. On dirait que ces bons ouvriers, comme ceux du sarcophage de saint-Félix à

[1]) Se trouvait dans l'église de saint Paul vulgairement san Polo.

saint Apollinaire *in Classe* de Ravenne, ne connaissaient ni fil à plomb, ni équerre; et cependant à l'appui de ce qu'ils avaient exprimé dans l'épigraphe, et comme pour se moquer d'eux-mêmes, ils voulurent sculpter sous les deux petites arcades une hache, ainsi que cette équerre et ce fil à plomb dont ils avaient su si mal se servir.

TORCELLO. — Si je devais accepter en tout les opinions de Selvatico, loin de m'attarder à d'infructueuses recherches, je pourrais tout simplement offrir à mes lecteurs une multitude de travaux de sculpture du VIe ou VIIe siècle, recueillis par les vénètes des îles au milieu des ruines d'Altino, d'Oderzo, ou de Concordia, et employés ensuite à embellir leurs nouvelles églises et leurs habitations. Mais sachant que cet homme de mérite, en traitant de l'art à cette époque procédait toujours à tâtons, et voyant que le résultat de mes études ne concorde nullement avec ses jugements, je renonce volontiers à une si grande richesse, et la tiens en réserve pour en doter une période bien postérieure, jusqu'ici calomniée, défigurée et incomprise, où je vengerai l'art Vénéto-Byzantin. On peut en dire autant des édifices entiers et surtout de la cathédrale actuelle de Torcello, que Selvatico, avec une passion toute particulière, a soutenu, être à peu de chose près, encore celle que les émigrés d'Altino élevèrent après 641, au risque de fermer les yeux devant les souvenirs historiques déclarant clairement qu'elle a été trois fois reconstruite. Lorsque je reparlerai de cette précieuse basilique, on verra que ce n'est que le défaut d'examen sérieux et de comparaisons nécessaires qui put seul égarer Selvatico et ses disciples [1]) dans une voie aussi fausse.

En attendant je me hâte de le déclarer: si pour ma part, je conviens que cette église fut à son origine de forme basilicale, je ne puis accorder à Selvatico que dans les réédifications postérieures elle ait conservé en tout son premier plan; car les nefs latérales actuelles se terminent par deux absides, et cet usage ne se répandit pas en Italie avant la fin du VIIIe siècle, comme nous le verrons plus loin. Et cette conjecture fondée prend ensuite toutes les apparences de la vérité pour peu qu'on examine le plan (Voyez ce plan au Chap. IV) et l'élévation de l'église; on voit que les deux petites chapelles terminées par des absidioles ont été ajoutées plus tard et adossées avec bien peu d'art à l'abside centrale. Cette observation nous amène à reconnaître dans cette abside principale l'unique et véritable reste de l'église du VIIe siècle, car les petites chapelles

[1]) Ruskin, Mothes et Rohault de Fleury ont également regardé par erreur la Cathédrale de Torcello comme un monument presque intact du VIIe siècle.

susdites, ainsi que les murailles du périmètre actuel de la basilique, la crypte semi-annulaire, la petite abside correspondante et les marches du chœur, ont été indiscutablement construites, nous le verrons, en 864. Cela est encore mieux prouvé par les petites fenêtres de la crypte évidemment percées dans la vieille muraille, et par les saillies verticales qui s'y montrent insérées plus tard sans égard pour la régularité des assises de briques.

La Chronique d'Altino nous dit que cette église était riche, très belle, et admirablement éclairée. Ceci prouve qu'on n'avait pas encore mis à la mode ces misérables ouvertures des sombres églises lombardes, mais qu'on aimait au contraire les nombreuses et grandes fenêtres, regardant comme une des qualités essentielles la grande quantité de lumière. La même chronique cite ensuite le pavé de l'église au milieu duquel avait été faite une roue d'un très beau travail; sans doute en mosaïque, qui aurait excité une telle admiration, que le quartier voisin en aurait pris le nom *della Roda.*

Si cependant nous avons vu un siècle auparavant les émigrés d'Aquilée réfugiés à Grado ériger avec l'aide des Grecs, des églises magnifiques pour ces temps-là et faire alterner avec les marbres qu'ils avaient recueillis ceux que l'on savait encore sculpter avec assez de talent, il ne faudrait pas en conclure que les malheureux Altinates réfugiés à Torcello pussent en faire autant; car si les circonstances étaient identiques, les temps ne l'étaient pas; et un seul siècle de décadence successive joint aux malheurs publics avait fortement contribué à rendre les artistes incapables de concevoir et d'exécuter autre chose que des médiocrités. Aussi la Cathédrale de Torcello dut-elle s'élever, comme les basiliques romaines de la même époque, composée de marbres et de sculptures empruntés à de vieux édifices, recueillis par ces infortunés parmi les ruines de leur malheurense patrie, car ils n'eurent certainement pas les moyens de recourir à des artistes grecs. Et en effet la grande abside circulaire, et non polygonale comme les absides grecques, exclut l'intervention d'architectes byzantins. — Ainsi je crois que les sculpteurs n'ont guère travaillé à décorer cette construction: je ne trouve pas, quoi qu'en dise Selvatico, parmi les restes de sculptures qui n'appartiennent pas à l'époque postérieure au VIIe siècle, une seule pièce que l'on puisse assigner à l'année 641: toutes sont ou byzantines du VIe siècle, ou romaines antiques.

Mais si grâce à la richesse des matériaux réunis, cette église put avoir une certaine splendeur, elle ne dut cependant pas être

d'une solidité en rapport avec sa décoration, car, d'après ce que nous dit Dandolo (Liv. VII, Chap. I, Par. II), les habitants de Torcello en 697, sous l'épiscopat de Deodato « *Ecclesiam Cathedralem sanctae Mariae de novo construxerunt* ». Il faut croire que les réfugiés de 641, soit hâte d'avoir une grande église, soit ignorance de la nature du terrain mouvant sur lequel ils construisaient, soit oubli des saines règles de l'art, avaient jeté de trop faibles fondations, puisque cinquante six ans seulement avaient suffi pour ébranler l'édifice et rendre sa reconstruction nécessaire. Il pourrait cependant se faire, d'une part, que la réédification eut été occasionnée par quelque accident extraordinaire, comme un tremblement de terre ou un incendie; de l'autre, que la prétendue reconstruction à neuf ne fût qu'une simple restauration; car il importe de bien se rappeler que souvent l'ignorance, l'exagération ou la flatterie, ont fait donner à de simples restaurations partielles le titre de réédifications complètes; aussi devons-nous accepter de telles expressions avec la plus grande réserve.

La chronique mentionnée plus haut dit en outre que le Tribun de Torcello, après avoir élevé la Cathédrale, fit bâtir également, non loin de l'atrium une église en l'honneur de saint-Jean-Baptiste. Il y plaçait les fonts baptismaux. Ils avaient cela de remarquable que l'eau amenée pas des canaux souterrains jaillissait dans le bassin par la gueule d'animaux de bronze. Aujourd'hui encore en face de la porte principale de la Cathédrale, et séparé de celle-ci par un portique étroit, s'élève un petit baptistère octogone, que Selvatico a pris pour l'ancien, ou au moins pour avoir été réédifié sur les fondations de l'ancien. Mothes au contraire le suppose à côté de l'église; d'autres lui assignent tout simplement l'église voisine de sainte Fosca. Mais il est curieux qu'aucun de ceux qui ont écrit sur Torcello, n'ait remarqué les ruines de l'ancien Baptistère, que l'on voit encore à côté du baptistère moderne. Ce sont deux grandes niches demi-circulaires construites en briques, qui devaient occuper deux angles intérieurs de l'édifice, lequel était par conséquent carré au dehors et octogone à l'intérieur, précisément comme le vieux Baptistère d'Aquilée. Et comme celui d'Aquilée et celui de Parenzo, notre baptistère s'éleva donc aussi en face de la Cathédrale, et lui fut relié au moyen de portiques. Cela prouve que les habitants de Torcello ne firent que suivre les antiques traditions du pays, reproduisant sans doute avec soin en plus petit ce qu'ils avaient perdu dans leur patrie abandonnée et détruite.

Dans cette période où l'art ne trouva l'occasion de s'exercer presque exclusivement que dans un seul genre d'édifices: les églises, et où le manque absolu de ressources, la perte du sentiment du beau et l'extrême inhabileté des artistes furent un obstacle continuel au développement de nouvelles formes ou à l'exécution de grands dessins, l'architecture italienne déchue ne fit pas un seul pas en avant. Nous connaissons, ou il nous est facile de deviner, les quelques formes d'alors qui durent se borner à des colonnes et à des pilastres, à des arcs demi-circulaires, à des absides, à des murailles étendues et à des toitures à deux rampants; en vérité des éléments si pauvres, traités comme on le faisait alors, ne méritent guère le nom de style et moins encore celui d'architecture. La fin du VIIe et le commencement du VIIIe siècle marquent précisément l'époque où l'art italien est tombé le plus bas, sans compter que le VIIe siècle est aussi le plus pauvre en œuvres d'art, de sorte que je ne vois rien à ajouter au peu que j'ai dit jusqu'ici.

Mais nos recherches à travers l'obscurité de ces siècles ressemblent beaucoup à un voyage de nuit dans des chemins inconnus et pendant une noire tempête; le voyageur court risque de s'égarer ou de périr, si quelque éclair bienfaisant ne lui envoie sa lumière. Nous aussi nous avons souvent besoin de ce secours et ce sont ces monuments d'une ancienneté attestée par des documents authentiques, incontestables, qui deviennent un guide précieux pour rechercher les ouvrages contemporains et combler certaines lacunes. Le VIIIe siècle nous apparaît alors plein de lumière.

Chapitre Second.

SECONDE INFLUENCE DE L'ART BYZANTIN SUR L'ART ITALIEN.

STYLE BYZANTINO-BARBARE.

Ce que nous avons vu jusqu'à présent n'est pas tout ce qui nous reste des travaux exécutés sans contredit sous la domination Lombarde : il subsiste encore une quantité considérable d'autres œuvres d'une très grande importance, mais qui se détachant des premiers par une différence marquée de caractère et de perfection, doivent être classées à part et sérieusement étudiées.

J'ai dit en commençant que l'influence exercée par l'art byzantin sur l'art italien pendant la première moitié du VIe siècle, le releva quelque peu, mais pour un temps seulement; aussi peut-on dire qu'il ne fit que retarder la totale décadence à laquelle il était fatalement condamné. C'était comme une lampe près de s'éteindre faute d'aliment et dans laquelle une main bienfaisante verse quelques gouttes d'huile. La flamme se ranime immédiatement et brille, mais bientôt, elle retombe dans sa langueur primitive, pétille et meurt. Nous avons jusqu'à présent assisté avec peine à la lente agonie de l'art italien et si nous ne l'avons pas encore déclaré mort, c'est parce qu'il nous répugne de nous servir de cette expression; mais si nous considérons froidement les produtions misérables qu'il avait enfantées au commencement du VIIIe siècle, et dans lesquelles on ne saurait découvrir la moindre étincelle artistique, nous sommes contraints d'avouer que s'il n'était pas complètement éteint, il ne donnait déjà plus aucun signe de vie.

Vers le milieu du VIIe siècle il s'était dépouillé de tout ce qu'il avait emprunté à l'art étranger, et était resté dans la plus complète nudité naturelle, je dirai même une nudité de squelette, tel enfin que nous l'avons laissé; mais dès le commencement du VIIIe siècle, nous nous trouvons en face de travaux qui contrastent vivement avec ceux que nous avons vus jusqu'ici. On n'y découvre plus cette inhabileté excessive et cette négligence dont nous avons un exemple

dans les sarcophages de Ravenne et de Venise, mais les lignes y sont tracées avec assez de soin et d'exactitude. Ce n'est plus cette absence complète de toute décoration, mais une profusion d'ornements variés à l'infini, nouveaux, souvent même agréables et distribués avec un sentiment manifeste d'élégance; plus de chapiteaux d'une conception grossière et d'une exécution pire encore, mais des chapiteaux corinthiens ou composites, quelquefois de formes gracieuses, variées, et d'une exécution soignée. De nombreux animaux se mêlent au feuillage, sans avoir toujours une raison d'être, comme précédemment, dans le symbolisme des premiers siècles chrétiens, mais ils sont souvent choisis et traités avec beaucoup de liberté et de nouveauté. La figure humaine enfin depuis si longtemps proscrite par l'incapacité des artistes, commence à reparaître, quoique souvent très informe. Au milieu de ces sculptures se dessinent certaines représentations étranges d'un symbolisme très voilé, certains éléments, certains motifs de décoration que l'on n'avait jamais vus précédemment en Italie. Ce style qui, tout en n'étant ni parfait, ni beau, est cependant bien supérieur aux pauvretés antérieures, ne fut pas confiné dans une seule région, ni dans la seule vallée du Pô, comme le dit timidement Dartein, en le baptisant de lombard, mais s'étendit dans toute la Péninsule comme le montrent les traces que j'en ai trouvées en plusieurs endroits.

Malgré cela j'ai peine à croire, comme on l'a cru jusqu'à présent, que ces artistes fussent italiens, car l'art apparut complètement formé au milieu de la barbarie et après un peu plus d'un demi-siècle il disparut tout-à-coup, laissant l'art italien presque aussi barbare qu'auparavant. Excellent argument pour démontrer que ce fut là un style importé par un petit nombre d'individus, et qu'il dut nécessairement disparaître avec eux. Ces cinquante ou soixante ans de durée en Italie ne semblent-ils pas indiquer l'existence naturelle de ces étrangers? Ceux qui n'accepteraient pas cette assertion, auront certainement beaucoup de peine à expliquer les faits d'une autre manière et avec plus de méthode. J'espère cependant être dans le vrai, d'autant plus que les considérations suivantes me semblent venir à l'appui de mon hypothèse.

La première question que m'adressera naturellement le lecteur sera celle-ci: Si ce style a été importé par des artistes étrangers, d'où ces artistes sont-ils venus? Même sans étudier leurs caractères, la raison nous dit qu'ils ne purent venir ni du Nord, car, plus

barbares que les Italiens, les septentrionaux eurent souvent besoin d'eux; ni du midi, parce que les Arabes, encore altérés de sang chrétien et avides de conquêtes, n'avaient pas laissé à l'Art le temps de germer dans leur patrie; ils n'ont donc pu venir que de la Grèce. La Grèce seule, qui, au milieu de la barbarie et de la pauvreté générales, était demeurée suffisamment riche et cultivée, et où l'art ornemental, bien qu'en décadence, n'arriva jamais au même degré d'abaissement qu'en Italie, la Grèce seule pouvait en cette circonstance nous fournir ces artistes, elle seule pouvait enseigner quelque chose à l'Italie. Si pour nous prononcer, nous passons à l'examen des monuments, cet examen nous conduit non moins directement aux mêmes conclusions. Cette profusion de petits ornements, ce sentiment de la grâce qui perce même sous un ciseau grossier, cette abondance d'olives, de perles, de tresses et de roses, ces croix gemmées et surtout ces chapiteaux presque toujours composites et avec feuillage à découpure épineuse et fine, tout porte l'empreinte la plus pure du style byzantin. C'est l'opinion de Dartein lui-même, et cette fois je suis de son avis, quoi qu'en dise Selvatico, qui reconnaissant partout le style latin de parti pris, s'est efforcé de nier le cachet franchement grec qui distingue ces travaux.

Mais je m'entends adresser une objection; soit, me dira-t-on, ces travaux portent la marque du syle byzantin; leurs décorations, qui ne sont pas dépourvues d'élégance, ne sont pas indignes des artistes grecs; mais comment admettre que les figures d'animaux et celles des hommes encore plus grossières aient pu sortir de leurs mains? Comment l'art grec avait-il pu descendre si bas?

Cette objection est surtout fondée sur un préjugé; jusqu'à ce jour on a considéré ces travaux et plusieurs autres comme marquant l'apogée de la barbarie dans l'art italien, et alors on a pensé qu'en Grèce on devait savoir faire beaucoup mieux; mais il en est au contraire tout autrement. Qu'on me permette de jeter un rapide coup d'œil sur quelques travaux byzantins authentiques de cette époque, j'espère en tirer une lumière suffisante pour éclairer complètement la question.

L'art est le miroir le plus fidèle de la civilisation; il en réfléchit toutes les phases, en parcourt parallèlement toutes les voies et avec elle croît, grandit et prospère ou baisse, tombe et disparaît; de façon que l'histoire d'un peuple ou d'une nation, si elle n'était point écrite, pourrait se deviner à travers les monuments et les œuvres d'art. Le VIe siècle, et surtout le règne de Justinien, marqua l'apogée

de la puissance byzantine: et nous voyons l'art grec faire preuve d'une vigueur et d'une hardiesse inconnues jusqu'alors et arriver au comble de la splendeur. Mais après Justinien la fortune abandonna brusquement l'empire. Ses possessions en Italie se réduisirent à peu de chose; les Perses lui enlevèrent une bonne portion de l'Asie, et de concert avec les barbares du nord, le tinrent continuellement engagé dans des guerres désastreuses et souvent peu honorables. Le VII[e] siècle ne lui laissa pas de trêve; au contraire le vent du désert poussa sur lui les sauvages mahométans, qui l'inquiétèrent plus que jamais et lui enlevèrent presque toutes les contrées d'Asie et d'Afrique. Or nous pouvons certainement assurer, que pendant cette période orageuse, l'art grec ne put ni fleurir ni se maintenir à la hauteur où il était parvenu. La décadence dut évidemment s'ensuivre; l'expérience en fait foi; voyons si de leur côté les monuments rendent le même témoignage.

Mais hélas! parcourir la Grèce dans les livres à la recherche des monuments du VII[e] au IX[e] siècle, autant vaudrait chercher Marie à Ravenne. Quoique, dans toutes les publications relatives aux édifices byzantins, le fait de passer immédiatement du VI[e] au XI[e] siècle, puisse être attribué en partie à la négligence des savants à rechercher les monuments des trois siècles intermédiaires; l'absence de toute rencontre de ce genre n'en montre pas moins clairement le peu qui a été fait dans cette période, tout au plus de méchantes et peu solides constructions qu'on fut obligé de rebâtir plus tard. En Grèce donc, comme en Italie la pénurie d'œuvres d'art semble caractériser ces siècles de décadence[1]); cela n'empêche pas cependant qu'il peut y avoir dans quelque coin ignoré quelques édifices de cette époque, échappés aux ravages du temps et des hommes. Mais mieux que des édifices entiers, il est très probable qu'il y reste, comme en Italie, de nombreux fragments des sculptures qui les composaient, et les embellissaient, et j'en ai la preuve.

Cependant, comme il ne m'a pas été possible de me rendre en Orient pour chercher et voir de mes propres yeux, je prie le lecteur de se contenter du peu qui se trouve à notre portée et de ce qu'on peut tirer de photographies et de dessins.

Parmi les nombreuses sculptures que les Vénitiens ont recueillies dans les ruines des anciennes églises de Grèce, ou pour le moins

[1]) Il y a aussi une autre analogie. Comme pour l'Italie, il y a eu pour la Grèce des savants qui, pour combler le vide de cette période, n'ont pas craint de lui attribuer des œuvres appartenant au XI[e] siècle environ.

de construction grecque, et qu'ils ont transportées dans leur patrie pour embellir saint-Marc, il était difficile qu'il ne s'en trouvât pas quelques unes appartenant à l'un des siècles qui nous occupent, et il y en a en effet plusieurs qui paraissent dater du VIIe siècle.

Ce sont certains parapets qui servent aujourd'hui de balustrades aux galeries intérieures de la Basilique, ornés de cercles, de croix, de monogrammes, d'animaux, de plantes et autres symboles: si la parenté de ces marbres avec les travaux du VIe siècle saute aux yeux, on y voit aussi une tendance évidente à de nouveaux motifs, et à de nouvelles formes, c'est-à-dire à quelques uns de ces motifs, et de ces formes, qui, s'étant developpés en Grèce dans le courant du VIIe siècle, servirent de base au style du VIIIe que nous allons voir introduire en Italie. Et à la ressemblance des motifs et des formes s'ajoute celle du dessin et de l'exécution très grossière et négligée.

Il suffit d'arrêter ses regards sur le parapet de la galerie qui fait face à la chapelle de la Vierge, représentant un ensemble archi-

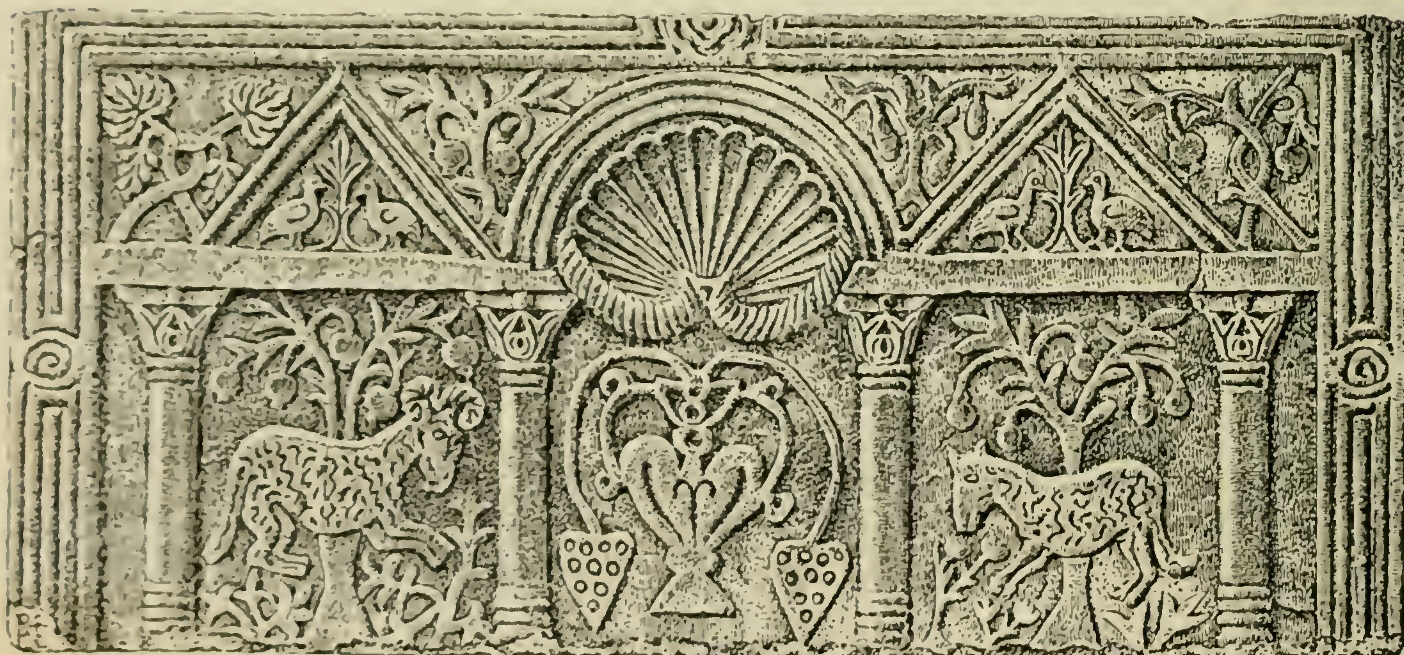


Fig. 18. — Balustrade des galeries de saint-Marc à Venise — VIIe siècle.

tectonique avec arcades et frontons, et sur plusieurs sarcophages et ambons du IVe au VIe siècle. Dans l'entre-colonnement central, sous une *coquille*, on voit un vase très grossier avec anses d'où sortent et pendent deux ceps de vigne avec grappes de raisin grossièrement sculptées. Dans les entre-colonnements latéraux sont figurés un agneau et un bélier, également primitifs, au pied de deux grenadiers; dans les frontons un palmier entre deux colombes et

dans la partie supérieure d'autres rameaux de grenadier et de vigne. Le style et le caractère de chaque détail indique clairement que ce travail est dû à un ciseau grec; l'inhabileté de ce ciseau, le dessin incorrect et sans élégance disent assez qu'il est indigne du Ve et du VIe siècle; nous verrons plus tard qu'il ne peut se rapporter au VIIIe siècle ni aux suivants, lorsque nous apprendrons à connaître l'art byzantin de ces siècles; il ne peut donc appartenir qu'au VIIe siècle, c'est-à-dire à cette période de décadence qui prépara le style du VIIIe siècle.

Mais voici à saint-Marc un autre travail de sculpture, indubitablement byzantin que l'on conserve au Trésor. C'est un siège de marbre que la tradition prétend avoir été offert vers l'an 630 par l'empereur Héraclius au Patriarche de Grado, Primigénius, comme étant celui sur lequel s'asseyait l'Evangéliste saint Marc à Alexandrie. Selvatico s'est ri de cette pieuse croyance et avec sa légèreté habituelle a déclaré que cette chaire était un travail du Xe ou du XIe siècle. Plusieurs savants archéologues (et parmi eux je suis heureux de rendre le meilleur hommage à Rohault de Fleury) l'ayant soumis comme il convenait, à un examen sérieux, ont réussi à donner sur ce siège des appréciations judicieuses, distinguant dans la tradition populaire le côté vraisemblable de la légende ou de la fable. Je ne rapporterai pas ici les raisonnements profonds de ces illustres archéologues, mais glanant çà et là celles de leurs conclusions les plus logiques, il me semble que l'on peut regarder comme certain, que cette chaire, vu l'étroitesse de son siège, n'a jamais pu servir à l'usage pour lequel il aurait été fait, mais a été tout simplement un symbole de chaire; elle put très bien appartenir à l'église d'Alexandrie et contenir peut-être dans la case du siège les reliques de la véritable chaire en bois de l'Evangéliste: elle ne fut jamais ornée ni revêtue d'ivoire, comme l'ont imaginé quelques-uns, la confondant avec une autre chaire d'ivoire de l'église de Grado: et enfin, comme l'a ingénieusement supposé Fleury, l'empereur Héraclius (610-641), l'ayant reçue d'Alexandrie sans aucun ornement, dut la faire décorer des symboles et des sculptures qui s'y voient; ou bien comme, pour ma part, j'ose le conjecturer, (si toutefois la fameuse inscription sybilline me le permet), l'empereur, ayant eu d'Alexandrie des reliques considérables de la chaire de bois, les renferma dans celle de marbre qu'il fit faire et orner lui-même à Byzance, et l'envoya comme présent au Patriarche de Grado. Mais quoi qu'il en soit de ces dernières conclusions, il n'en

est pas moins certain que le style de ces ornements indique clairement ou les dernières années du VIe siècle, ou plutôt la première moitié du suivant.

Mieux qu'une description détaillée le dessin [1]) pourra nous donner une idée exacte de la forme de ce siège. Le dossier est orné d'un bas-relief représentant l'Agneau mystique sur la montagne du sacrifice, à la base jaillissent les quatre fleuves évangéliques, et au sommet s'élève l'arbre de vie. Sur le derrière du dossier et sur les parties extérieures des bras sont sculptés les symboles des évangélistes, ornés chacun de six ailes déployées et sur les deux faces du couronnement circulaire la croix, entre deux figures de saints, peut-être des apôtres, ou mieux les quatre évangélistes. On voit en outre çà et là des palmiers, des rosettes, des cierges allumés et autres ornements en zig-zag et en carrés. Toutes ces sculptures sont d'un relief très peu accentué; les figures, plutôt grossières, n'ont de finesse que dans les draperies; mais les animaux, les plantes, et les autres décorations enfantines, ont une forme trés primitive et une facture négligée. En somme ce travail nous apprend que l'art byzantin au commencement du VIIe siècle était bien déchu et se préparait à tomber encore plus bas, de sorte qu'il n'était pas au VIIIe siècle indigne des travaux que je vais lui attribuer.

Mais si ces deux sculptures exilées loin de leur patrie peuvent paraître suspectes au lecteur, en voici deux autres qui n'ont jamais quitté le ciel qui les a vues naître.

La petite et ancienne Cathédrale d'Athènes, telle que nous la voyons aujourd'hui, est un ouvrage du XIe siècle environ, mais ses murailles extérieures sont un vrai musée de sculptures de styles variés et de plusieurs époques. Il y a des fragments de style grec antique; d'autres de style gréco-romain; il y en a de chrétiens du IXe siècle, il y en a d'autres auxquels on ne peut assigner d'autre époque que le VIIe ou le VIIIe siècle. Telles sont certaines pierres sculptées en bas-relief représentant des volatiles, des quadrupèdes etc. Deux de ces pierres, d'un dessin presque uniforme, présentent au dessous deux aigles luttant contre deux serpents, et au dessus deux griffons grimpant sur un vase et becquetant une espèce de pomme de pin qui en sort. Une autre pierre représente une croix inscrite dans un rectangle encadré par de petites feuilles; les quatre espaces laissés vides par les bras de la croix sont occupés au des-

[1]) Voyez la pl. LXX du magnifique ouvrage « *Il Tesoro di san Marco illustrato da Antonio Pasini* » édité par le Chev. Ongania en 1887.

sous par deux lions rampants, au dessus par deux griffons se dressant sur leurs pattes de derrière. Or, ces sculptures sont tellement barbares qu'elles pourraient être confondues avec beaucoup de celles que nous verrons bientôt en Italie. Pas de proportions, aucun modelé; des lignes tracées sans art y tiennent lieu d'ailes, de plumes, d'yeux.



Fig. 19. — Bas-relief à l'extérieur de la Cathédrale d'Athènes — VIIIe siècle.

De ces quelques exemples il résulte clairement que, si lourdes ou si imparfaites que soient certaines figures sculptées sur les monuments d'Italie que nous allons examiner, elles ne compromettent nullement l'art grec du VIIIe siècle, puisqu'il ne savait pas mieux faire dans ses foyers. Cependant le desir d'être juste et vrai, m'oblige à ajouter ici deux considérations pour atténuer un peu la qualification absolue de barbares que le lecteur pourrait se hâter de donner indistinctement à tous les pauvres artistes grecs du VIIIe siècle. D'abord les ouvrages de ce style en Italie, connus jusqu'ici par les livres, sont peu nombreux, et sont malheureusement de ceux où les représentations figuratives sont absolument barbares; mais je pourrai en désigner au lecteur plusieurs autres où les figures humaines apparaissent beaucoup moins incorrectes, et où celles des animaux sont quelquefois vraiment belles. Nous ne devons pas perdre de vue qu'à toutes les époques, parmi la foule des artistes médiocres, il y en eut toujours quelques uns qui avaient un certain talent. En second lieu un bon nombre des artistes grecs appelés ou venus en Italie au VIIIe siècle, peuvent avoir été contraints par leurs patrons à exécuter des figures, alors que chez eux, ils ne faisaient que l'ornement; de là l'abîme, qui, dans certains ouvrages, sépare d'élégantes décorations de figures absolument barbares.

Mais le lecteur n'est peut-être pas encore satisfait. Il ne suffit pas, me dira-t-on, d'avoir prouvé qu'en Grèce l'art pouvait produire au VIIe ou VIIIe siècle des monstres semblables à ceux que vous allez nous montrer en Italie: il faut prouver également, monuments en main, que ce même style de l'ornementation était vraiment en

usage dans l'Empire byzantin, sans quoi votre argumentation, quelque solide qu'elle soit, ne dépassera jamais la portée d'une conjecture.

Ce ne sera pas sans peine que je pourrai satisfaire à cette exigence du lecteur, mais je n'en loue pas moins sa prudente curiosité, car dans ces sortes d'études les preuves ne sont jamais trop nombreuses. Je suis cependant fâché de ne pouvoir étaler devant lui une longue série de ces analogies qu'il désire, et je regrette de n'avoir pu me rendre dans les contrées mêmes pour y étudier les monuments *de visu ;* mais essayons cependant d'y suppléer d'une autre façon.

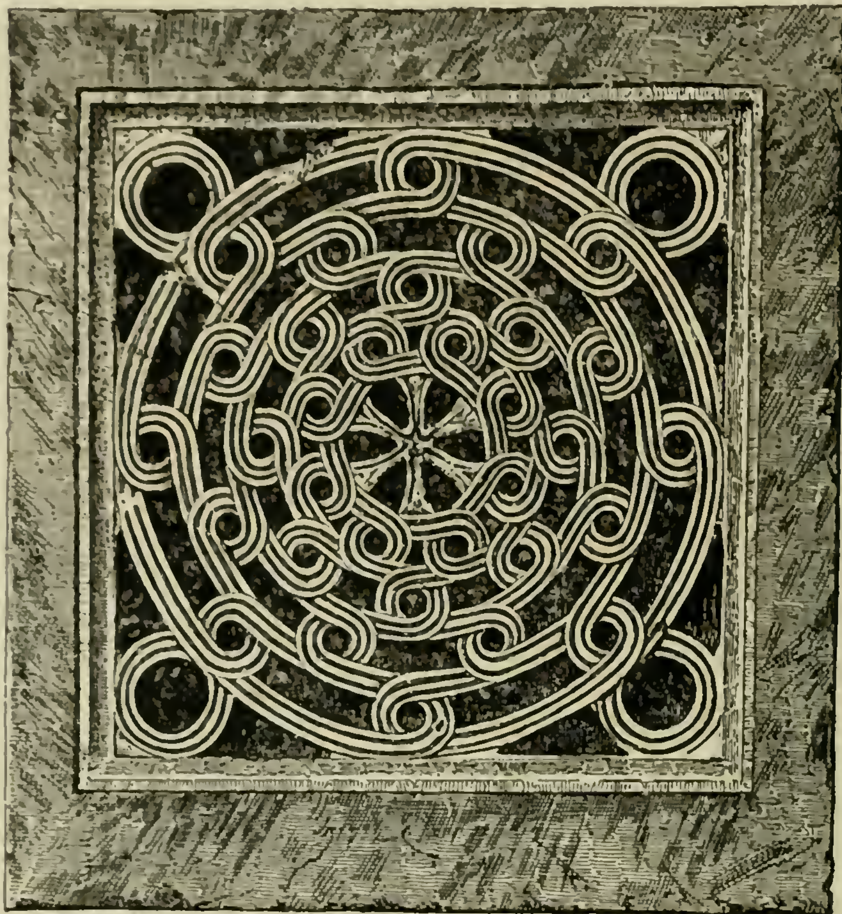


Fig. 20. — Parapet de Ravenne. — VI[e] siècle.

Les entrelacs sont sans aucun doute l'ornementation la plus saillante et la plus caractéristique des travaux du VIII[e] siècle. Or si dans les siècles antérieurs nous en trouvons des exemples, c'est précisément dans des travaux d'artistes byzantins, tels que les nombreux chapiteaux, les nombreux parapets des églises du VI[e] siècle, surtout à Ravenne et à Rome (v. fig. 8 et 9).

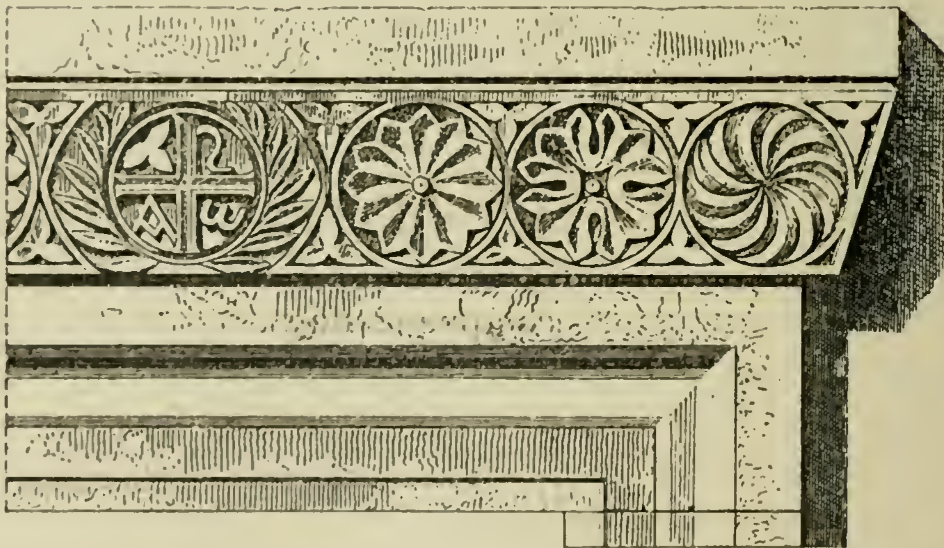
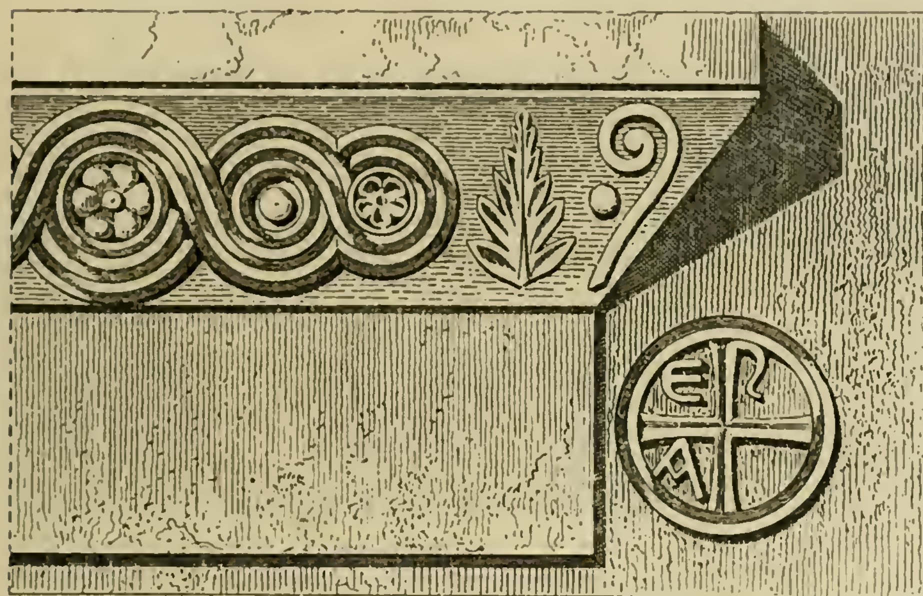
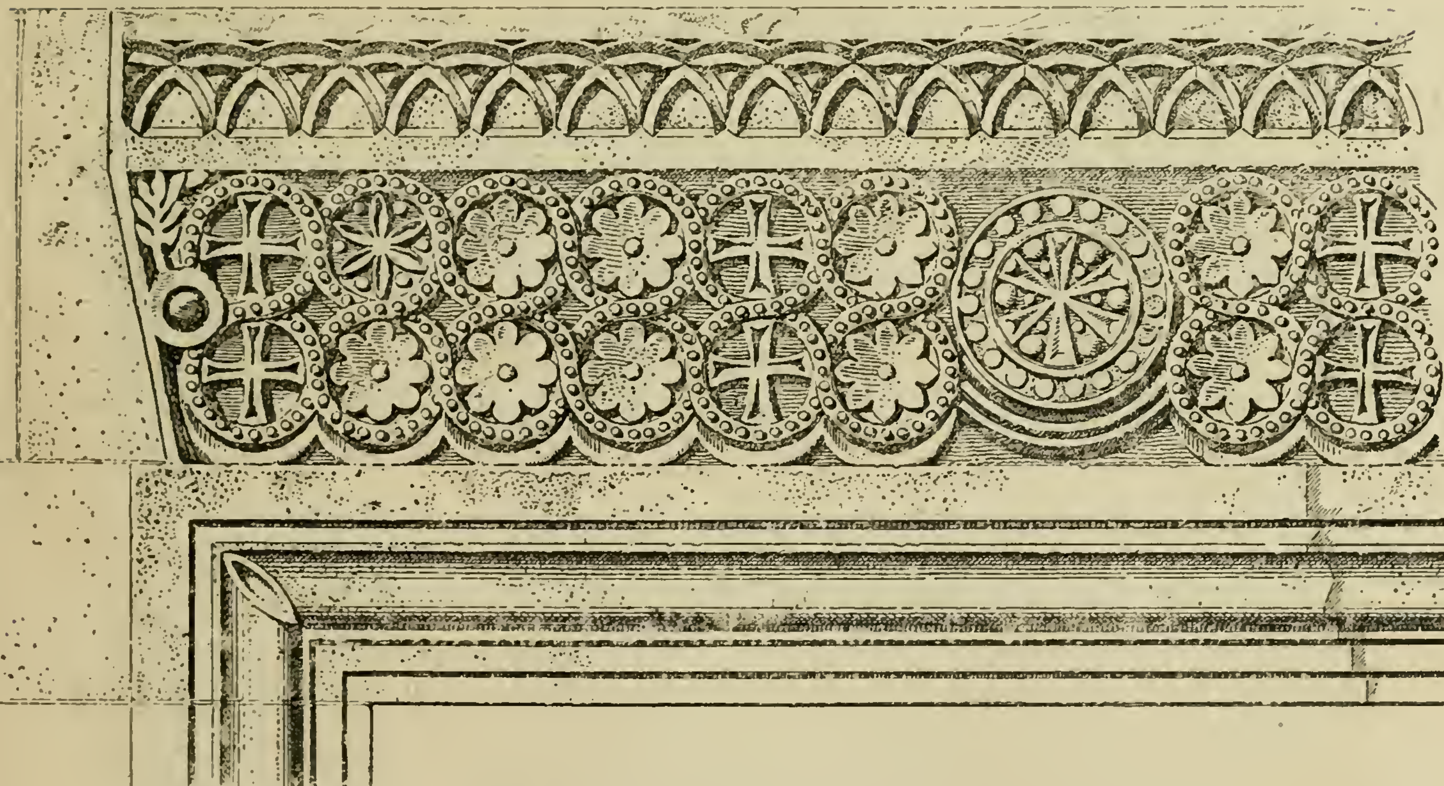


Fig. 21. — Cymaise de porte a Moudjeleia, Syrie — VII[e] siècle.

Si de là nous passons aux monuments du VIe et du VIIe siècle de la Syrie centrale, si bien étudiés par le savant M.r de Vogüé, nous y trouvons sans peine des entrelacs très variés et de plus de petits arcs demi-circulaires, tressés de façon à former des arcs aigus, des rosettes à étoile et à rosace, une grande profusion de perles, d'olives, de cordons, de croix, de lys et de feuilles isolées, tous éléments caractéristiques des travaux d'Italie et qui sentent de bien près l'influence et le voisinage de la Perse.



• *Fig. 22.* — Cymaise de porte à Serdjilla Syrie. — VIIe siècle.



• *Fig. 23.* — Cymaise de la porte d'une église à Behioh — Syrie VIIe siècle.

Voyez, par exemple, un sarcophage des tombeaux dits de Juda à Jérusalem; la cymaise d'une maison à Moudjeleia et d'une autre à Serdjilla; un sarcophage à Lokanaya, et surtout arrêtez vos re-

gards sur les sculptures de la porte d'une église à Behioh et sur celles du Château Kharbet-Il-Beida (la ruine blanche) dans les environs de Safa. M.r de Vogüé, qui avoue et avec raison n'en avoir

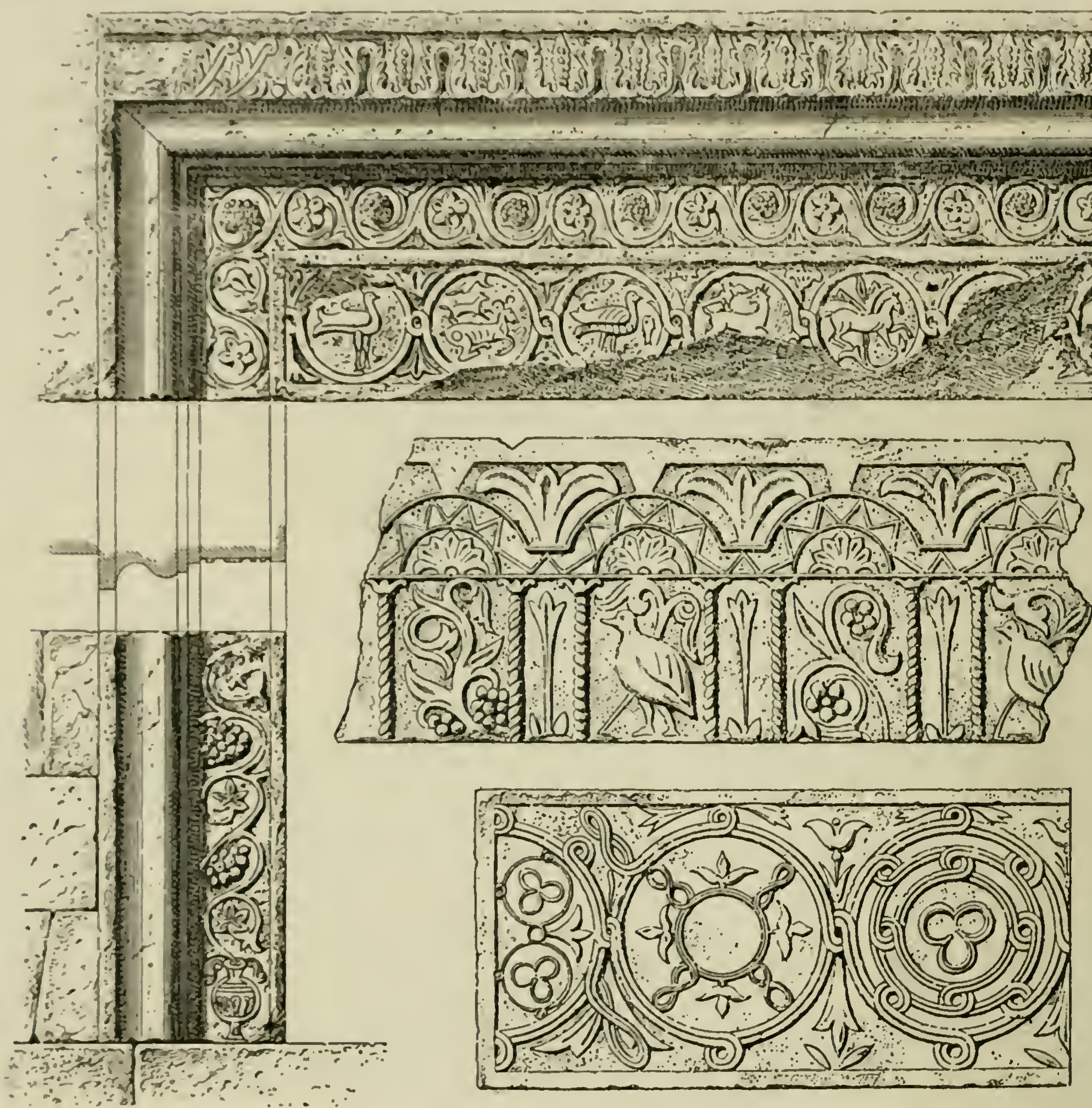
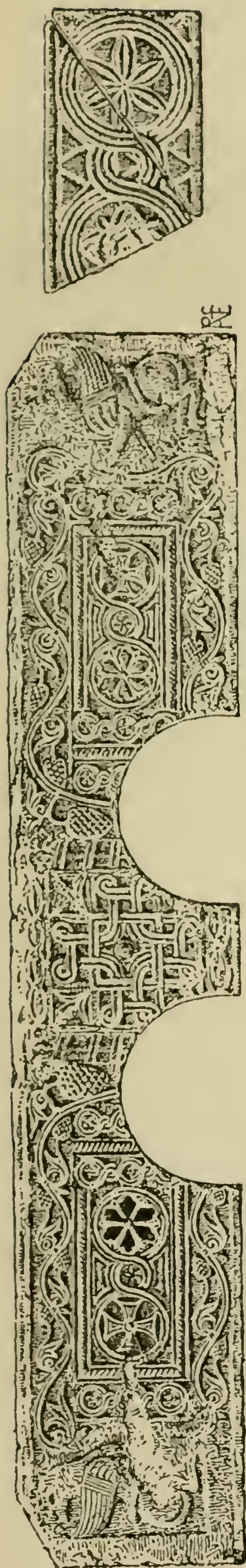


Fig. 24. — Sculptures d'un Château près de Safa. — Syrie, VIIe siècle.

point trouvé de semblables parmi les autres ruines du IIIe au VIe siècle, y reconnaît un style, qui tout en présentant de nombreux points de contact avec le vieil art byzantin, renferme toutefois un principe nouveau qui montre d'une manière très accentuée l'influence asiatique. Or, ces sculptures, ces frises, ces cercles renfermant des animaux d'un relief timide, ces croix, ces roses, ces perles, ces entrelacs compliqués et ingénieux, sont si semblables à ce que nous allons voir bientôt en Italie, qu'on ne saurait douter de l'étroite parenté du style.


Fig. 25. — Bas-relief à l'extérieur de la Cathédrale d'Athènes.

Les ruines de la Syrie, chacun le sait, ne descendent pas au delà du VIIe siècle, époque de la conquête dévastatrice des Sarrasins, qui fit un désert des lieux où se trouvaient des villes et des bourgs florissants.

Mais cependant la Syrie peut paraître une région trop à part et trop orientale, pour représenter dans ses monuments le pur style byzantin du VIIe siècle, et l'on me demandera peut-être quelque autre exemple tiré de la Grèce même. Le voici :

Bien que les publications relatives aux monuments byzantins de la Grèce ne donnent aucun travail de sculptures qu'on puisse attribuer au VIIe ou VIIIe siècle, je ne doute pas cependant qu'il n'en reste beaucoup à Byzance et dans les autres cités grecques; je le présume d'après une simple photographie que je possède d'une des façades de la vieille cathédrale d'Athènes. Sans compter celles que j'ai décrites et présentées plus haut, j'y en aperçois d'autres dans lesquelles est visible le style des travaux d'Italie du VIIIe siècle. Tels sont deux fragments de frise à cercles entrelacés renfermant des rosaces à six feuilles et surtout cette large bande placée au dessous du fronton dans laquelle ont été découpés les petits arcs de la double ouverture centrale. Là, comme dans les ruines syriennes, nous devons reconnaître le même ciseau timide, le même caractère d'ornementation, les mêmes motifs bizarres et décousus et les mêmes mélanges de lignes courbes et entrelacées que nous verrons en Italie.

Ce style avait pour caractère la profusion des ornements, et laissait un libre cours à la plus exubérante fantaisie et à une richesse tout asiatique. Il ne faut donc pas s'étonner s'il se répandit rapidement dans les diverses provinces de l'Empire byzantin; je crois même

pouvoir le reconnaître jusqu'en Afrique sur certains bas-reliefs grossiers au milieu des ruines de Carthage [1]); sur les archivoltes d'un petit *ciborium* trouvé à Ain Sultan en Mauritanie ornées de cordons, de monogrammes et de grossières branches de vigne; et de même au milieu des ruines d'une église à Orléansville en Algérie, découvertes par M.r de Villefosse, sur le célèbre autel de saint Montan. Cette sculpture fine et minutieuse, cette bordure de petits carrés, ces rosettes, ces palmiers primitifs sont pour moi autant d'éléments caractéristiques de l'art grec pendant la seconde moitié du VIIe siècle et non du Ve ou du VIe, comme beaucoup l'ont cru. Cette église fut redevable de sa ruine à la fureur des Mahométans qui s'abattirent sur cette contrée vers la fin du VIIe siècle.

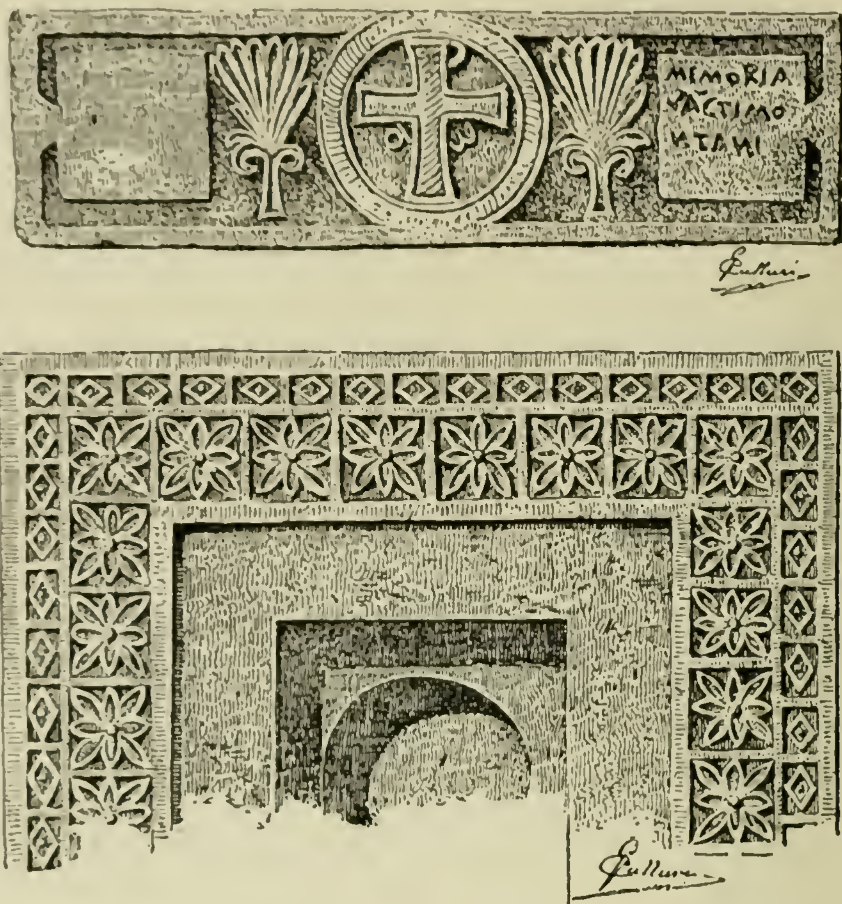


Fig. 26. — Autel de Saint-Montan à Orléansville — Algérie — VIIe siècle.

A ces preuves, peu nombreuses, mais très éloquentes, qui, je l'espère, seront bien accueillies de mes lecteurs, je puis en ajouter une autre d'un grand poids: lorsque nous rencontrerons à Venise les ouvrages des artistes grecs du IXe siècle, nous y découvrirons encore tant de traces du style du VIIIe siècle qu'il ne sera pas possible même de ce côté d'échapper à mes conclusions.

Mais avant d'entreprendre l'examen de ces ouvrages, il n'est pas inutile de rechercher les causes qui purent déterminer au VIIIe siècle plusieurs artistes grecs à passer en Italie. Peut-être les continuels progrès des Arabes en Syrie, en Arménie et en Afrique, mirent-ils en fuite peuples et artistes? Peut-être l'amélioration des

[1]) Rohault de Fleury, *La Messe*, IVe Volume.

conditions politiques de l'Italie au commencement du VIIIe siècle encouragea-t-elle certains artistes grecs à s'y établir dans l'espérance d'y trouver travail et profit? Ou bien encore les Italiens eux-mêmes, ayant ouvert enfin les yeux et vu l'état misérable et indigne dans lequel l'art était tombé parmi eux, en rougirent-ils et résolurent-ils d'appeler des artistes grecs ou de les amener avec eux au retour de quelque voyage en Grèce. Chacune de ces causes, mais principalement la dernière, peut y avoir contribué; mais déjà se préparait, au sein même de la Grèce, un mouvement puissant, qui sans les invitations des Italiens, suffit à lui seul pour provoquer cette grande émigration des artistes grecs, dont témoignent une grande quantité de monuments du VIIIe siècle en Italie.

Tout le monde connaît la terrible persécution des iconoclastes suscitée par l'empereur Léon III, l'Isaurien, qui en 726 publia un édit contre le culte des saintes images et qui en 728 les supprima tout à fait. On sait que cette lutte n'était pas une simple controverse religieuse, et qu'elle ne se borna pas à une guerre de mots, mais qu'elle produisit de sérieux désordres et des révoltes en Grèce et en Italie, des soulèvements populaires et même des massacres, des emprisonnements et des exécutions capitales. Nous pouvons imaginer combien dut souffrir de ces luttes prolongées le pauvre art grec, et le peu de profit qu'en durent tirer les artistes. L'art religieux, qui à cette époque était le seul qui existât, était le plus souvent cultivé dans les monastères; et comme cette persécution ne tendait qu'à amoindrir l'autorité des moines alors tout puissants, il est permis de croire qu'un grand nombre de moines artistes et d'artistes laïques durent se réfugier en Italie, où ils trouvaient non seulement asile et protection de la part du Pontife et de Luitprand, qui tous deux s'étaient mis à la tête de l'opposition contre l'empereur, mais où ils espéraient encore trouver du travail: et ils trouvèrent en effet l'un et l'autre, comme le peuvent prouver les monuments qui suivent.

CIMITILE près de Nole. — Parmi les plus anciens travaux du style bizantino-barbare du VIIIe siècle qui nous restent en Italie, il faut ranger évidemment ceux que fit exécuter dans l'ancienne basilique de saint-Félix à Cimitile, près de Nole, l'évêque Léon III, qui, on le sait, restaura cette église au commencement du VIIIe siècle. Son nom est sculpté sur les consoles de la porte de la chapelle des saints Martyrs; nous nous arrêterons pour l'examiner. L'entrée proprement dite, c'est-à-dire la porte avec ses jambages et son architrave, ne présente rien d'artistique, et peut-être Léon

n'y toucha-t-il pas; mais ce qui fut vraiment son ouvrage, c'est le porche qui la précède, et qui devait autrefois la protéger contre les rayons du soleil et contre la pluie. Il est formé de deux pilastres isolés, éloignés de soixante-cinq centimètres des jambages et couronnés de deux chapiteaux, qui soutiennent deux architraves sortant du mur du fond et terminés à leur extrémité extérieure par deux consoles. Au dessus se dresse une petite voûte en berceau supportant la toiture. Il est impossible de ne pas reconnaitre aussitôt dans cette petite construction le plus ancien spécimen des portiques de ce genre qui se soit conservé en Italie, et peut-être le premier qui y fit son apparition; ce sont ces porches qui après l'an mil devinrent si communs dans les églises de Rome et dans celles de style lombard de la partie orientale de la Haute-Italie. Si cependant ce porche de Cimitile fut, comme je le crois, l'œuvre d'artistes orientaux, il faut croire que ceux-ci n'en possédaient pas le type dans leurs pays; et en effet à l'extérieur de l'église de Roueiha en Syrie, (VIe siècle), il existe bien quatre porches, mais ils diffèrent du nôtre en ce qu'ils sont soutenus par des colonnes au lieu de piliers et n'ont pas les consoles en saillie. De semblables porches protègent également les quatre portes latérales d'une église du VIe siècle à Baquoza.

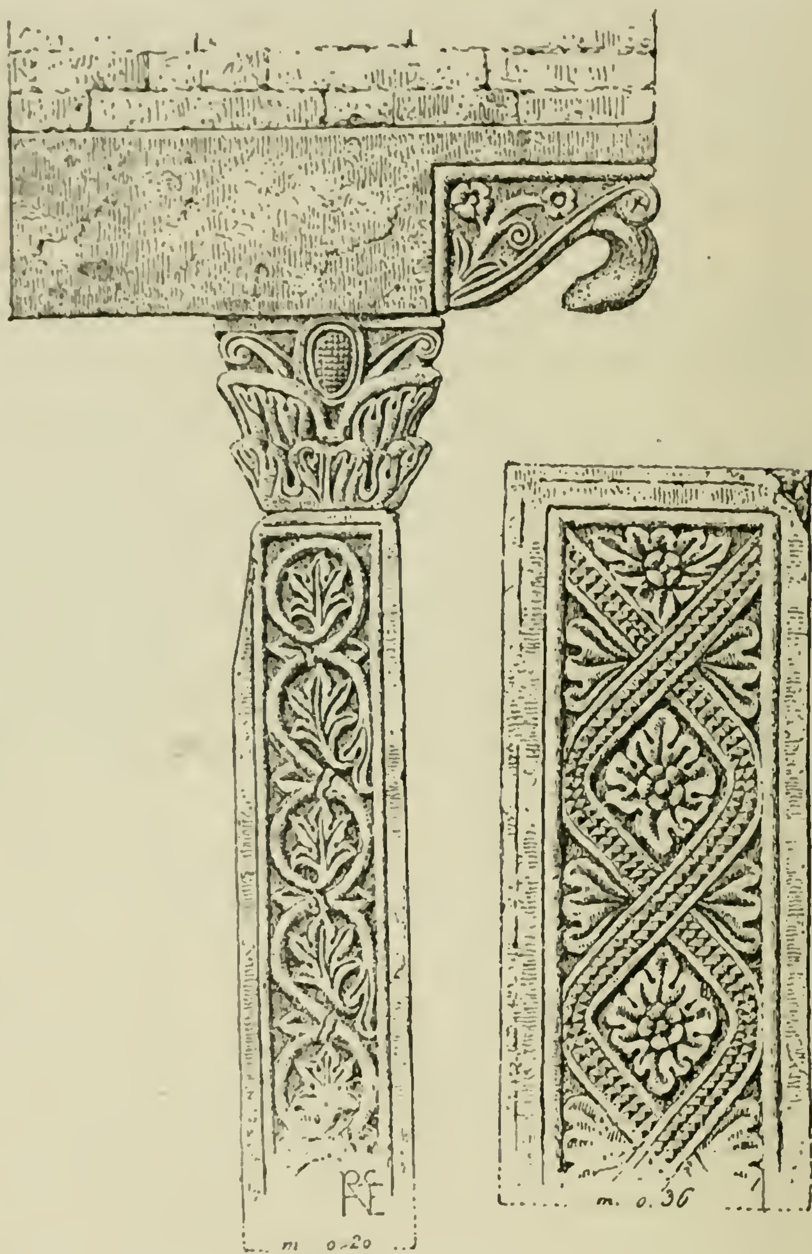


Fig. 27. — Détails du porche de Cimitile — Commencement du VIIIe siècle.

Une décoration fleurie enrichit les devants des pilastres de Cimitile, et comme les dimensions en sont variées, leur plan étant rectangulaire, il s'ensuit que leur ornementation est également variée; cette ornementation sur les faces les plus étroites consiste en rinceaux de feuillage d'un goût tout byzantin; sur les plus larges, en losanges formés de petites bandes tressées, enrichies d'un grand nombre de pointes de diamant et garnies de feuilles et de rosettes. Les chapiteaux, corinthiens, ont des formes plutôt grossières et des feuilles pesantes. De simples petites tiges en caractérisent l'époque; originale est cette espèce de gemme qui prend au milieu la place de la fleur. Les consoles supérieures ne se font certainement pas admirer par l'élégance, bien que d'une conception peu barbare; ce qui les rend surtout précieuses, ce sont les deux inscriptions gravées qu'elles portent: + LEO TERTIVS — EPISCOPVS FECIT.

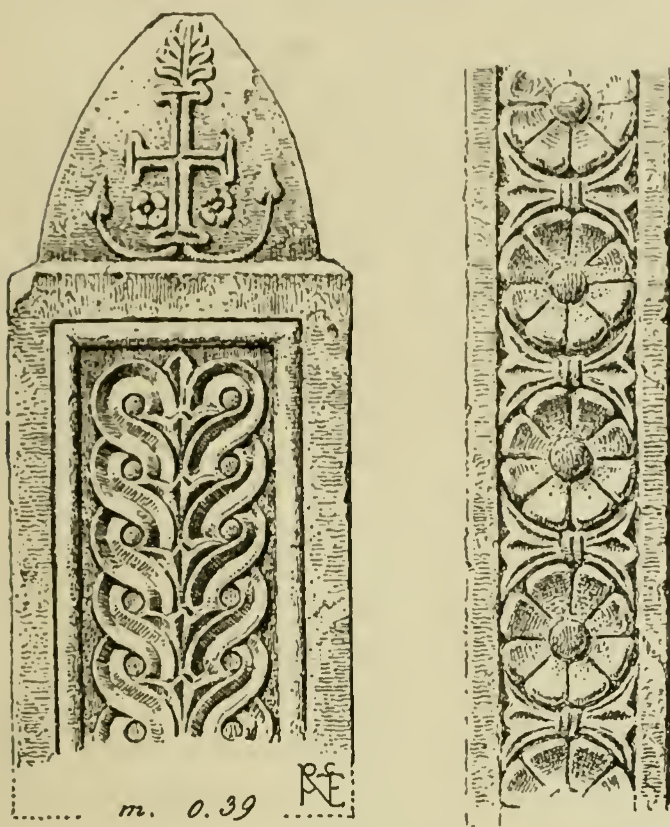


Fig. 28. — Pilastre de la clôture du Chœur de Cimitile. — Commencement du VIII[e] siècle.

Un travail semblable, mais d'une conception plus heureuse, se retrouve dans plusieurs autres sculptures de l'ancienne basilique [1]), et parmi elles, quelques balustrades et quelques pilastres, qui ont du former les clôtures d'un Chœur. Parmi les premières, la plus digne

[1]) Il est impossible de peindre l'état déplorable de ces précieux édifices de Cimitile; ils sont indignement tenus. Des murs couverts de moisissure, noircis et soulevés par l'humidité se détachent les anciennes peintures et les vénérables mosaïques; les pavés sont ensevelis sous des amas de boue et de pierres; les bas-reliefs gisent amoncelés pêle-mêle et au hasard au milieu des immondices et des scorpions; pas de lumière, pas d'air...... Quoique je regrette les œuvres d'art qui passent dans les musées de l'autre côté des Alpes et d'outre-mer, je désirerais que ces églises pussent être facilement transportées pour tenter quelque étranger qui en ferait l'acquisition; plus pénétré que ne l'est le gouvernement du prix de ces monuments, il les conserverait sans doute comme il convient.

de remarque est celle qui représente en bas-relief et non sans quelque mérite, deux griffons de chaque côté d'un vase, au milieu d'un grand nombre de petites branches garnies de feuillages. Une autre, mutilée plus tard, porte sculptés un lion et un taureau au milieu de rameaux semblables. Les pilastres sont plus importants, surtout celui dont j'offre le dessin, par son curieux travail tout bizantin, orné de croix, de rosettes et de feuilles, et par l'ornementation des faces. Celui de la face principale est une copie presque servile de ces gracieux entrelacs, qui furent tant en usage chez les anciens Grecs, surtout sur les bases, sur les chapiteaux d'ordre ionique et sur leurs fameuses poteries et qui furent ensuite si souvent usitées par les Romains. La partie de côté offre par contre une élégante décoration de roses alternant avec des lis, de caractère asiatique, et qui devance de plus de trois siècles les décorations analogues, dûes à des artistes grecs que l'on voit sur les palais de Venise.

Du reste, quoiqu'ils appartiennent au VIIIe siècle, et portent d'une façon très marquée le cachet de l'art byzantin, ces travaux de Cimitile s'éloignent cependant beaucoup des autres monuments que nous allons examiner. Ici, par exemple, la recherche des lignes curvilignis et entrelacées, qui forment presque la base de la décoration des autres monuments, est peu accentuée, et ce genre de chapiteaux, et cette profusion de petites pointes de diamant, sont des exemples isolés parmi les ouvrages du VIIIe siècle [1]). On pourrait expliquer cette anomalie, en supposant que l'artiste, qui travaillait à Cimitile, venait d'une province éloignée de l'empire Grec, ou le nouveau style n'avait guère pénétré.

ANCÔNE. — Parmi les anciens ouvrages du style byzantin, qui existent en Italie, et qui nous montrent le plus d'affinité avec ceux de la seconde moitié du VIIIe siècle, il faut citer un monument de l'église de la Miséricorde à Ancône. C'est un parapet d'ambon demi-circulaire, sur lequel est gravée une inscription, que Rohaut de Fleury a lue ainsi: TEMPORIBVS PAPAE SERGII, CHRISTI FAMVLVS ANDREAS FECIT. FVERAT EX VETVSTV LAPIS SET NVNC RVTILAT SPLENDENS. Que l'inscription se rapporte au

[1]) Je ne trouve des pointes de diamant aussi nombreuses et aussi petites que dans un seul monument byzantin antérieur au VIIIe siècle; sur les feuilles des chapiteaux de stuc des balustrades intérieures de saint-Apollinaire près Ravenne. Ce n'est pas parce qu'ils sont de stuc, qu'ils sont modernes. Des bas-reliefs de même nature, et bien conservés, décorent encore la plupart de voûtes de saint-Vital de Ravenne et de la basilique de Parenzo.

second pape du nom de Sergius, ou au troisième, ou au quatrième, qui régnèrent, l'un au IXe, le second au Xe, et le dernier au XIe siècle, le style de cet ambon s'y oppose absolument; il parait donc évident qu'il fut sculpté sous le Pontificat de Sergius Ier, c'est-à-dire entre 687 et 701.

La décoration consiste en quatre carrés encadrés par des entrelacs; chaque carré renferme trois compartiments divisés par des colonnettes cannelées en spirale, couronnées de grossiers chapiteaux supportant au centre un fronton et sur les côtés deux archivoltes. Au-dessous de celles-ci, on voit les rameaux flexibles d'une plante sortant d'un vase, et dans l'entre-colonnement central un arbrisseau sec, garni de branches mortes et relevées toutes droites. La facture en est grossière, et l'idée de chaque carré est empruntée d'une décoration, très communément adoptée sur les sarcophages de la décadence romaine et sur certains autres sarcophages latins et bizantins du Ve au VIIe siècle, par exemple, un de ceux du mausolée de l'impératrice Placidie à Ravenne; on voit également la même ornementation sur des ambons, tel que celui du saint-Esprit dans la même ville et sur des parapets tels que les deux de l'interieur de Saint-Marc à Venise (Voyez *Fig. 18*); ces derniers, nous l'avons vu, et par la grossièreté du ciseau, et par la nouveauté de certaines formes, accusent un travail byzantin du VIIe siècle, et se rapprochent déjà du style du siècle suivant.

Si cet ambon, par ses entrelacs, par ses rinceaux et ses tiges de vigne se rapproche un peu du style byzantin du VIIIe siècle, le ciborium, que je vais montrer au lecteur, le représente déjà dans tout son développement.

SAINT-GEORGES DE VALPOLICELLA. — Il existe au Musée lapidaire de Vérone deux colonnettes ayant appartenu autrefois à l'église de Saint-Georges à Valpolicella. Elles portent gravées sur leur partie convexe, comme sur les jambes de certaines statues étrusques, deux inscriptions en caractères barbares et en un latin plus barbare encore:

+ IN N (omine) $\overline{\text{DNI}}$ IESV XRISTI DE DONIS SANCTI IVANNES BAPTESTE EDIFICATVS EST HANC CIVORIVS SVB TEMPORE DOMNO NOSTRO LIOPRANDO REGE ET VB (venerabile) PATER$\overline{\text{NO}}$ (Pater nostro) DOMNICO EPESCOPO ET COSTODES EIVS $\overline{\text{VV}}$ (venerabiles) VIDALIANO ET TANCOL PRESBITERIS ET REFOL GASTALDIO GONDELME INDIGNVS DIACONVS SCRIPSI.

et l'autre :

VRSVS MAGESTER CVM DISCEPOLIS SVIS IVVINTINO ET IVVIANO EDIFICAVET HANC CIVORIVM VERGONDVS TEODAL FOSCARI.

On voit clairement par ces inscriptions que ce *ciborium* fut élevé pendant le règne de Luitprand ; et si nous considérons que ce der-

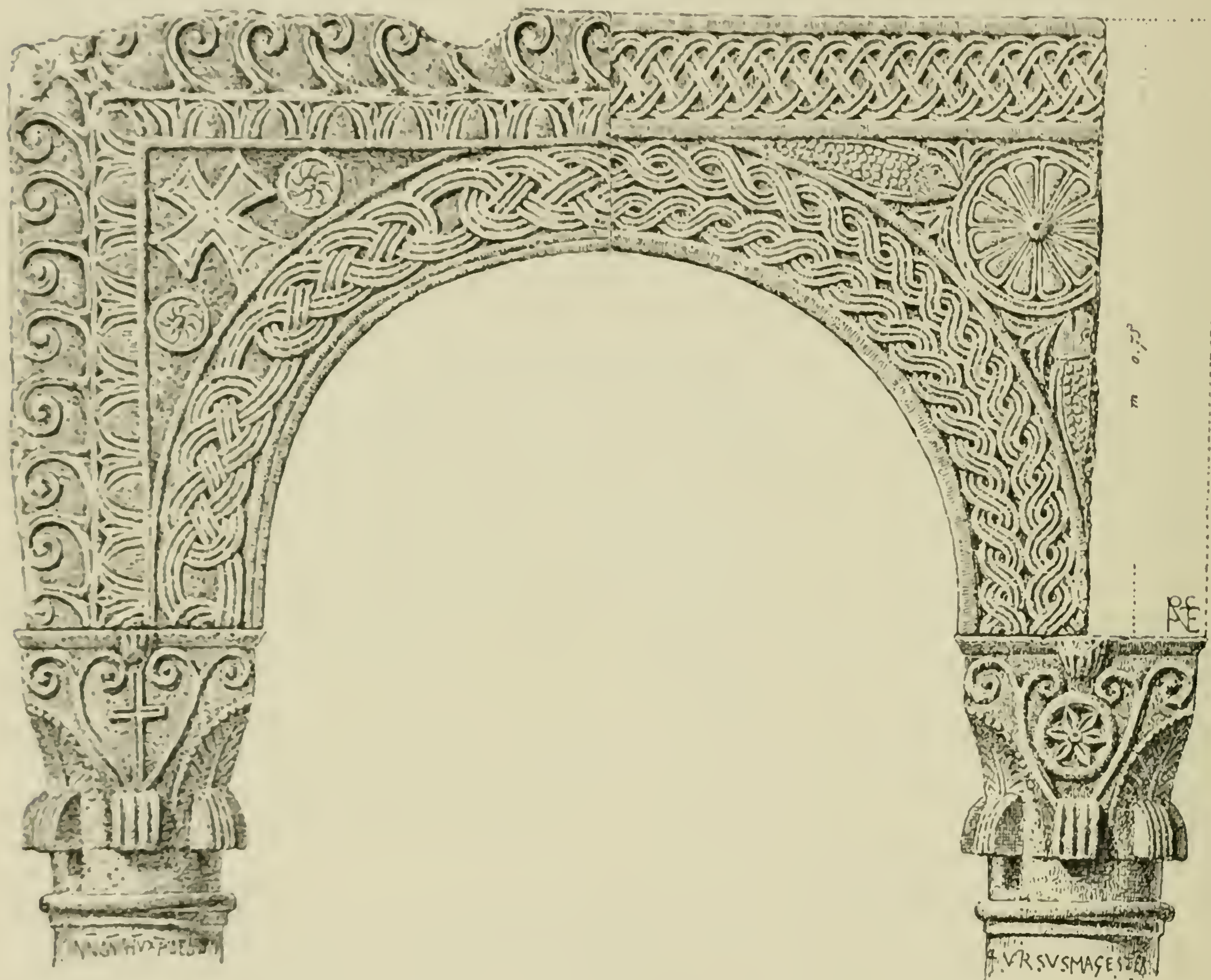


Fig. 29. — *Ciborium* de Saint-Georges de Valpolicella. — An. 712.

nier monta sur le trône l'année même où l'évêque Dominique mourut, nous arrivons à savoir qu'il fut exécuté précisément en 712.

Presque tous les auteurs d'archéologie, qui se sont occupés du moyen-âge italien, ont parlé de ces colonnettes, peut-être parce qu'il était facile de les voir à Vérone et dans les ouvrages de Maffei et de Venturi, qui les ont publiées ; mais aucun d'eux, que je sache, ne s'est donné la peine de pousser jusqu'à Valpolicella, et de gravir la colline escarpée, au sommet de laquelle se trouvent le village et

l'église de Saint-Georges, pour s'assurer s'il ne restait plus rien de l'ancien tabernacle. J'ai voulu m'y rendre, et y ai trouvé fort heureusement une large compensation aux fatigues du voyage. J'y ai trouvé les deux autres colonnettes avec leurs chapiteaux et trois riches archivoltes avec couronnements, plus ou moins mutilées, qui devaient composer la partie supérieure du *ciborium* [1]). Colonnette et chapiteau mesurent un peu plus d'un mètre de hauteur et l'ouverture des arcs n'est pas supérieure à 85 centimetres; nous devons donc croire que ce ciborium ne reposait pas sur le sol, mais sur le dessus de l'autel, précisément comme on le voit en plusieurs endroits sur les mosaïques byzantines de Saint-Marc à Venise et comme est encore actuellement l'autel du monastère grec de (Grotta Ferrata) près Frascati. Les chapiteaux de ces colonnes ne sont certainement pas la plus belle partie du *ciborium*. Quoique de proportions régulières, elles sont d'une très grossière composition et d'un travail négligé. On peut les définir des cubes dont les arêtes inférieures auraient été abattues de façon à présenter un profil concave; plus bas on voit, tout autour, des saillies cannelées qui semblent avoir la prétention de rappeler les revers de feuilles qui ne sont pas même indiquées. Chaque encoignure présente une feuille de palmier sculptée, et chaque face une croix, ou un cercle renfermant une étoile, entre deux petites tiges à double volute. Dans le haut une petite saillie striée rappelant une fleur et un abaque très mesquin. Il y a là une vague intention d'imiter le chapiteau corinthien.

Moins grossières sont les décorations des archivoltes, où apparaissent pour la première fois en plein relief des entrelacs caractéristiques, composés de petites branches d'osier. Ils s'enroulent toujours autour des arcs et en encadrent souvent la partie supérieure. Les écoinçons sont occupés ou par une patère accompagnée de poissons de chaque côté, ou par une croix au milieu de roses, ou par un paon. Une des archivoltes est bordée, dans sa partie supérieure, par de grossières petites feuilles et par de maigres petites tiges hérissées, que nous rencontrerons désormais très fréquemment, et qui sont probablement un grossier souvenir des postes antiques. On peut en voir le prototype sur un chapiteau byzantin du VIe siècle à Saint-Pierre-de-Bagnacavallo, près Ravenne. Ce *ci-*

([1]) L'aimable et intelligent Abbé Dom Jérôme Arcozzi ma affirmé que la quatrième archivolte existait murée dans l'abside centrale et m'a fait espérer qu'il la ferait enlever un jour ou l'autre, pour la réunir aux autres débris et la replacer comme autrefois dans l'église.

borium était, sans doute, couronné d'une petite corniche découpée, dont il reste un petit fragment et terminé par un toit octaèdre, comme beaucoup d'autres de cette époque.

Ce ne dut pas être là l'unique travail exécuté à Saint-Georges par maître Orso, car il y reste encore le parapet convexe d'un ambon, orné de quatre simples carrés, bordés par une baguette. On y voit latéralement les entailles qui devaient fixer les plaques de marbre, composant les côtés des deux petits escaliers; de façon qu'on peut supposer que, dans son ensemble, cet ambon ressemblait à ceux que nous voyons encore aujourd'hui dans les églises de Rome. Toutes ces sculptures portent évidemment l'empreinte du style grec; mais il n'y a rien de grec dans le nom du maître, seul et unique nom d'artiste, que nous offrent les nombreux travaux de ce genre, que possède l'Italie. Devrons-nous pour cela renoncer à affirmer l'origine grecque de ce *ciborium?* Ce serait attribuer aux italiens tous les autres travaux; or leur style et leur isolement s'y opposent absolument. Du reste, une seule hirondelle n'indique pas le printemps; et comme beaucoup d'italiens portaient alors des noms grecs, il n'y aurait rien d'étonnant que plusieurs grecs eussent des noms romains, d'autant plus que les empereurs d'Orient se plaisaient à se faire appeler romains au lieu de grecs. Maître Orso pouvait donc être de nationalité grecque, et dans le cas présent, il suffit que son nom ne soit pas lombard, comme ceux de *Gastaldo*, du Diacre et des trois autres personnages mentionnés à la fin. Mais si le nom du maître n'est pas grec, certaines lettres de l'inscription, par contre, le sont, comme le D par exemple, qui a la forme triangulaire, précisément comme un *Δ delta,* et l'L qui présente ni plus ni moins la forme d'un *Λ lambda*; et qu'on le remarque, ce monument est, à mon avis, le plus ancien où apparaisse ce mélange d'alphabets, qui tend désormais à disparaître.

Mais l'église de Valpolicella, n'est pas seulement remarquable par ces ruines, mais encore par une foule d'antiquités et inscriptions romaines, par son beau clocher du XIIe siècle, par un fort gracieux et pittoresque cloître lombard de la même époque, et surtout par elle-même.

C'est une vieille basilique à trois nefs, divisée en partie par de simples pilastres carrés, en partie par des colonnes. Les nefs sont couvertes en charpente [1]) et terminées par trois absides. Au pre-

[1]) Les voûtes, qui la couvrent actuellement, ne sont ni réelles, ni anciennes, mais un travail regrettable de notre époque.

mier abord on dirait que l'intention d'ajouter à l'ornementation de la partie la plus sainte de l'église, c'est-à-dire au chœur, élevé d'un degré, a fait adopter les colonnes au lieu de simples pilastres de pierre; mais le besoin de se rendre compte de cette curieuse particularité fait bientôt changer d'opinion. La façade de l'église est formée dans le centre, non d'une muraille droite, mais d'une abside, dans laquelle est pratiquée la porte. Qu'elle soit de construction ancienne, de vieilles peintures, dont on voit intérieurement la trace, le disent assez.

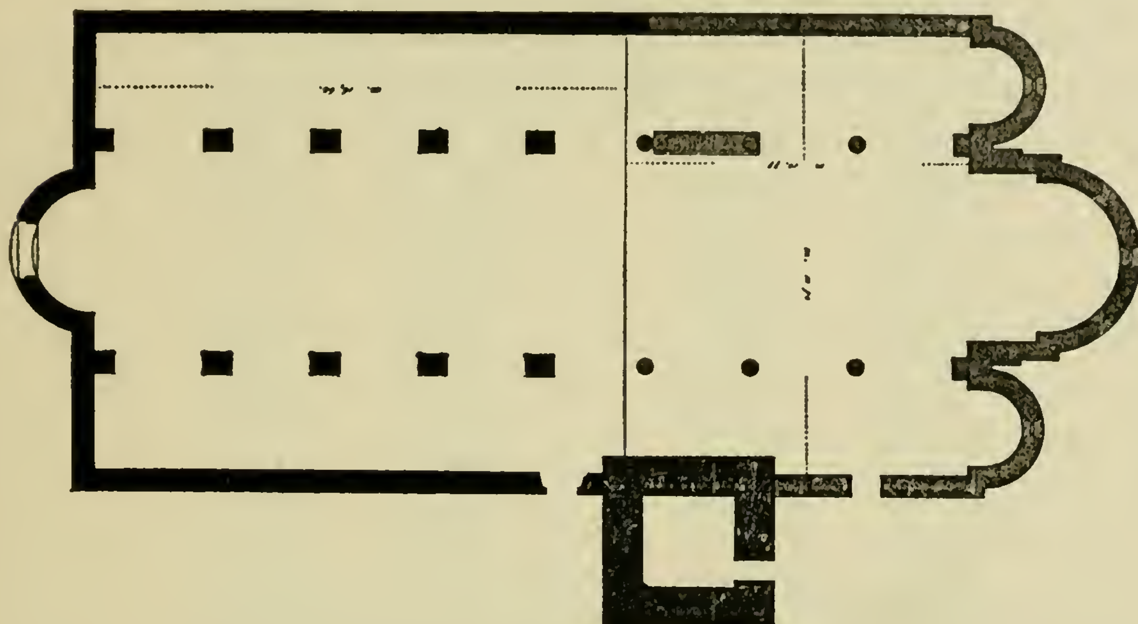


Fig. 30. — Plan de l'église Saint-Georges de Valpolicella. — VIIIe et Xe siècle?

On rencontre en Allemagne, surtout le long du Rhin, bon nombre d'églises abbatiales avec double abside, l'une vis-à-vis de l'autre comme celle-ci; mais la raison, qu'on en peut donner, qu'elles servaient en même temps pour les chœurs séparés de l'Abbé et du Prieur, qui chantaient alternativement les psaumes, ne s'applique pas à notre église, qui ne fut jamais qu'une simple collégiale. Ajoutez à cela qu'elle parait être de quelques siècles plus ancienne que les églises du Rhin. Ceci posé, il est difficile d'échapper à cette conjecture logique et assez fondée, que l'abside de l'entrée ainsi que la partie de la nef soutenue par des piliers, faisait partie d'une ancienne basilique, tournée vers l'Orient, suivant la liturgie des premiers siècles chrétiens, et que le reste a été ajouté plus tard, en changeant la direction, lorsque prévalut l'usage contraire. Cette assertion se trouve fortifiée, j'allais dire, confirmée par le nombre des absides; il n'y en a qu'une dans la partie ancienne, comme ce fut l'usage en Italie, presque jusqu'à la fin du VIIIe siècle, et il y en

a trois dans l'autre, suivant l'habitude adoptée à partir du IXe siècle. Si nous considérons en outre que la partie ajoutée, quoique plus récente, est d'une simplicité et d'une grossièreté telles, qu'il faut l'attribuer ou à la fin du IXe siècle ou au Xe [1]), on pourra vraisemblablement admettre, que la partie la plus ancienne remonte au VIIe siècle ou au temps de maître Orso. Malgré ses formes simples et sans ornements, nous ne devons cependant pas la dédaigner, car si, en Italie, on trouve une grande quantité de restes de sculptures du VIIIe siècle, les édifices par contre y sont très rares.

FERENTILLO. — VRSVS MAGESTER FECIT: telle est l'inscription que l'on voit deux fois gravée sur les restes d'un autel, découvert, il y a quelques années dans l'église abbatiale de Ferentillo, près de Spolète, et dédié, comme on le voit sur une inscription, à Saint Pierre par un certain Ildéric Dragileopa. On sait que Luitprand, étant venu à Spolète, en 739, mit Ildéric en possession de ce duché. De la l'hypothèse de Rossi, d'après laquelle le duc Ildéric serait le donateur de l'autel; et ainsi maître Orso, qui y est nommé, ne serait autre que l'auteur du *Ciborium* de Valpolicella. L'identité du nom, de la qualité des caractères, du style, et la coïncidence de l'époque, sembleraient appuyer et changer presque en certitude la supposition du savant archéologue; mais il resterait cependant toujours une difficulté: quelque grossières que soient les sculptures du *ciborium,* celles de l'autel sont sans contredit bien inférieures, soit à cause du manque absolu de relief, remplacé ici par des traits inhabiles et courts, soit par l'inélégante, enfantine et barbare distribution des ornements, qui en font peut-être le travail le moins parfait de ce style, qui nous reste en Italie. La supposition qu'Orso entendait par ces traits simplement ébaucher le travail, que la mort l'empêcha sans doute de terminer, ferait disparaître tous les obstacles qui s'opposent à cette attribution.

Le style de ces fresques est complètement byzantin dans chaque détail: cordons, branches d'olivier, croix, roses hexagonales, rinceaux, éventails, cercles et croix. On y voit également un vase flanqué de deux colombes et de figures grotesques en prière.

CIVIDALE. — Mais là où nous pouvons voir, sinon les meilleurs ouvrages, du moins les plus nombreux et les mieux conservés de ce style que nous offre l'Italie, c'est à Cividale en Frioul.

([1]) La grossièreté fragmentée de ses appuis a beaucoup d'analogie avec ceux de l'église d'Agliate, près de Monza, bâtie en 881.

Depuis l'an 630 environ, les Patriarches d'Aquilée résidaient à Cormons; mais Calixte, dédaignant cette humble petite ville, transféra, en 737, son siège à Cividale, ville non seulement plus importante et plus riche, mais encore résidence habituelle du Duc de

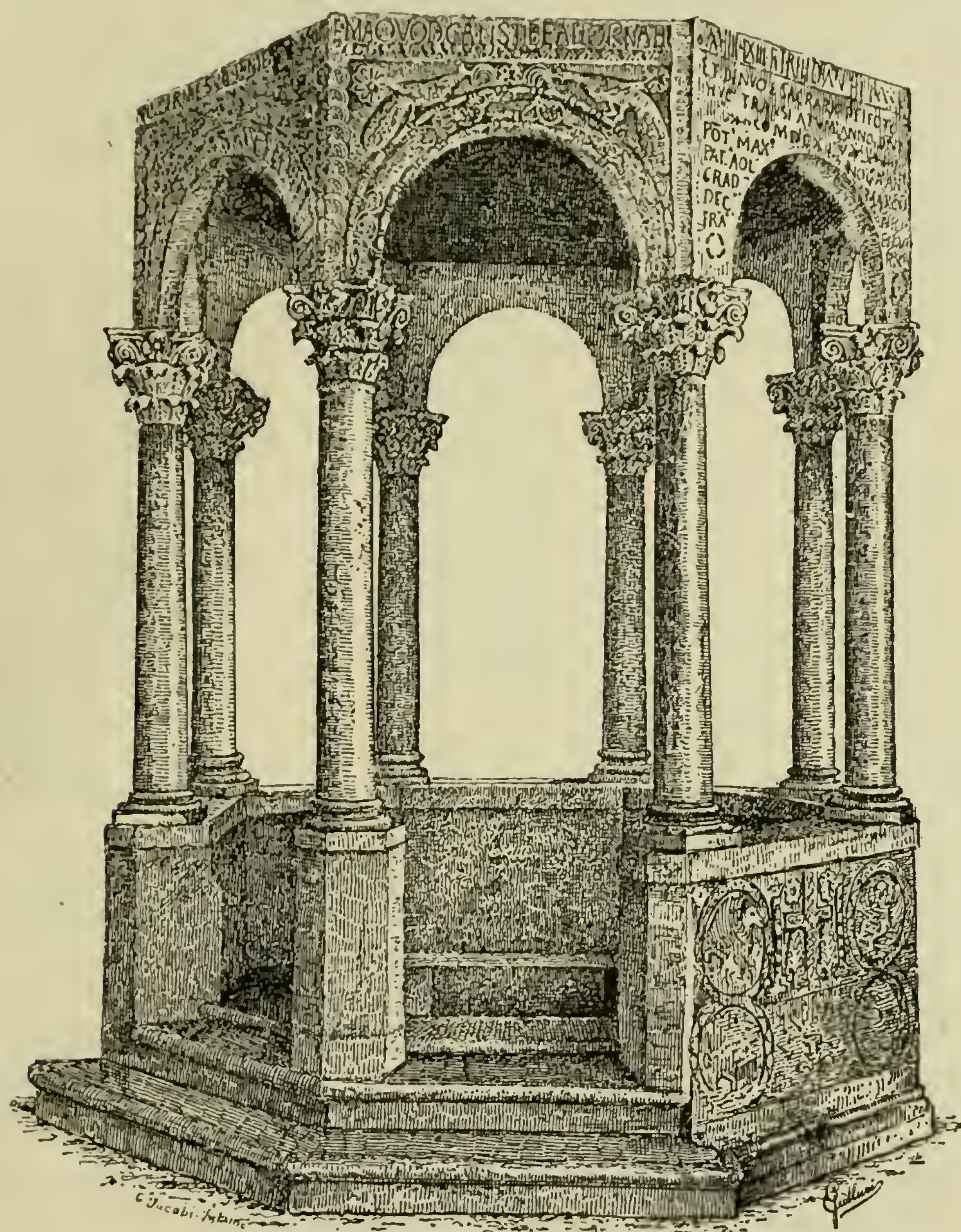


Fig. 31. — Baptistère de Calixte à Cividale. — Année 737.

Frioul. Là Calixte bâtit, entre autres choses, les fonts baptismaux, qui existent encore, transportés au XVIIe siècle dans la Cathédrale, du baptistère détruit, qui s'élevait à peu de distance.

Ils sont de forme octogone et faits pour servir au baptême par immersion. Ils sont entourés d'une balustrade également octogone, ouverte de deux côtés, sur laquelle s'élèvent huit colonnettes légères, soutenant le même nombre d'archivoltes demi-circulaires,

surmontées d'une corniche, mais seulement d'une bande sur laquelle est gravée l'inscription, attestant que cet édicule fut élevé et orné par Calixte, sous le règne de Luitprand.

Il manque une des archivoltes primitives, remplacée par une autre tout-à-fait lisse, avec une inscription moderne: une des bases des colonnes présente quatre feuilles aux angles de la plinthe; ce qui dénote une restauration, exécutée au XIIIe siècle; on ne peut admettre que le soubassement soit intact, car il est formé en partie de fragments de balustrades, qui, vu leurs dimensions, n'ont jamais pu lui appartenir. Mais pour les colonnes du haut, elles sont, à n'en pas douter, un ouvrage authentique du temps de Calixte. Les colonnettes ont des bases attiques, les fûts lisses, les chapiteaux hauts et évasés, tous de même dimension et de même forme, d'un composite à double rang de feuilles sans oves, avec de grandes volutes et de grandes roses au centre. Les feuilles sont de deux sortes; quelques-unes découpées en acanthe épineux, rappellent les chapiteaux byzantins du VIe siècle; d'autres présentent un contour à dents de scie, genre nouveau pour l'Italie, mais en usage, par contre, en Syrie, dans les édifices du VIe siècle, où il veut peut-être, dans le langage conventionnel de l'art byzantin, représenter des feuilles de palmier. Quoique le ciseau accuse une certaine timidité, cependant ces chapiteaux, pris dans leur ensemble, sont loin d'être barbares comme les appelle Selvatico; je les trouve, pour mon compte, très élégants. Ce sont, sans contredit, les meilleurs chapiteaux que les artistes grecs du VIIIe siècle nous aient laissés en Italie. Élégantes aussi sont les petites archivoltes supérieures, ornées d'olives, de pampres sortant de vases et de petits rinceaux de feuilles de palmier. Chaque angle de l'octogone entre les arcs est sculpté à cercles entrelacés, riches de perles, et, au dessous de l'inscription est sculptée une rangée d'oves de forme étriquée et de peu d'effet. Dans les petites archivoltes et au-dessus au milieu d'une profusion de branches, de palmes, de roses épanouies ou à girandole, se voient des animaux d'un dessin grossier et d'une exécution médiocre. Les colombes, les paons et les

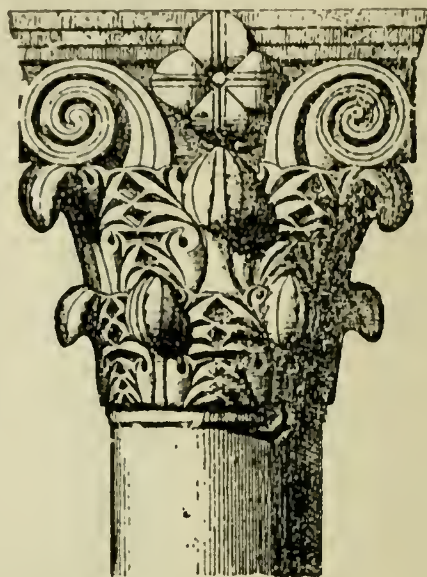


Fig. 32. — Chapiteau du Baptistère de Cividale. — A. 737.

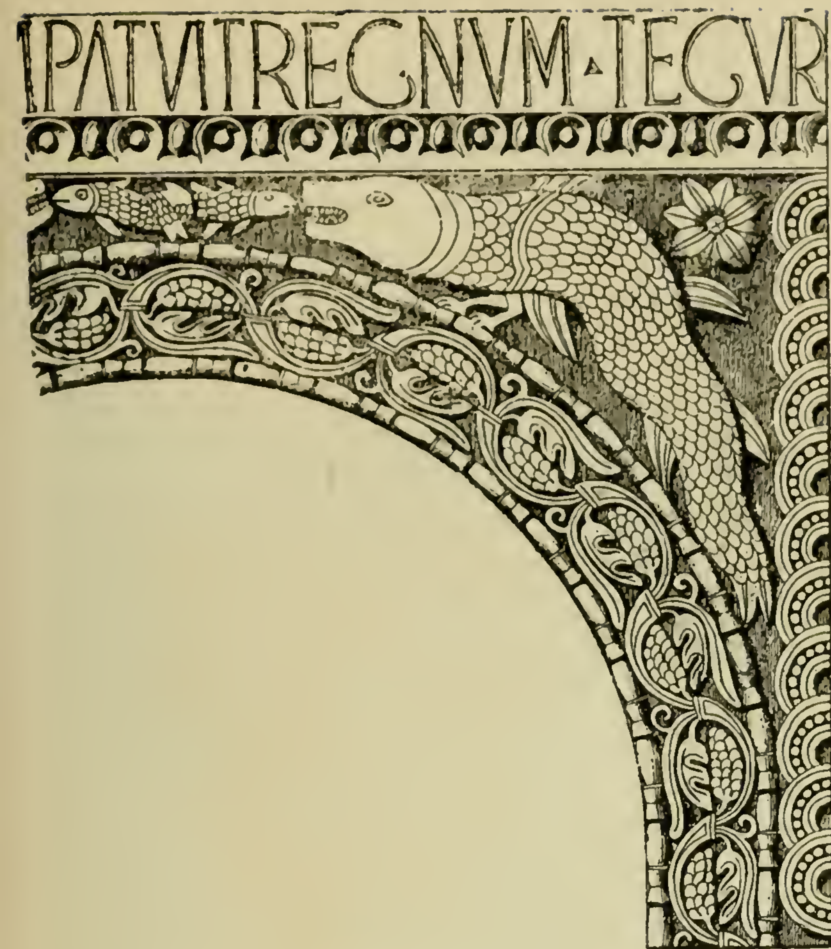




Fig. 33 et *34*. — Archivoltes du Baptistère de Cividale — a. 737.

cerfs se désaltérant à la fontaine, se rattachent au symbolisme des premiers siècles chrétiens; mais ces griffons ailés, ces deux lions qui vont dévorer deux lapins, et ces deux gros poissons qui en menacent deux petits, sont des représentations tout-à-fait nouvelles dans les églises d'Occident, mais qui à cette époque devaient être en grande vogue en Orient, et ne devinrent qu'au XIe siècle familières à toutes les constructions sacrées de l'Europe. Le Baptistère de Cividale mérite donc une attention particulière, car il offre un des premiers exemples en Italie de ces représentations d'animaux, qui devinrent dans la suite le trait le plus caractéristique de l'ornementation sculptée du style roman.

La base, ainsi que je l'ai dit, est en partie composée de fragments de balustrades du même style que les archivoltes et par la même, très probablement des mêmes artistes. Dans l'intérieur, on voit un petit pilastre dont on a fait une corniche. La décoration consiste en une branche de vigne à double rang de rinceaux d'un dessin

assez malheureux. A l'extérieur, à gauche, deux fragments de hautes balustrades composent un des côtés de la base. L'un présente deux carrés, renfermant deux grossiers symboles d'Évangélistes, tenant chacun une inscription, et plus bas une bande compliquée à entrelacs curvilignes de rubans cannelés, c'est-à-dire dans l'intention des artistes, d'osier. L'autre fragment de galerie offre une

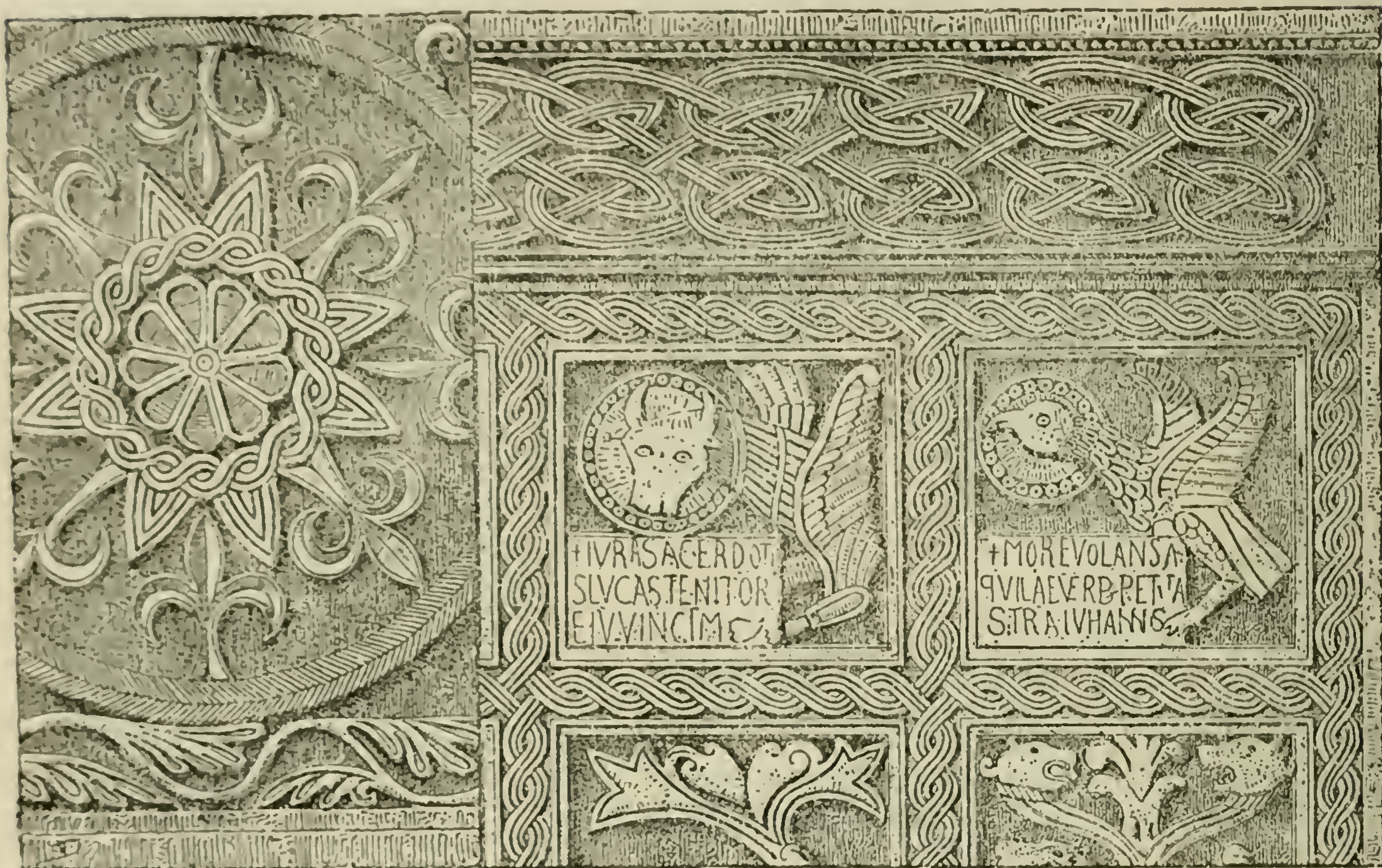


Fig 35. — Fragments des balustrades du Baptistère de Cividale. — A. 737.

roue élégante, formée de lis ouverts et quelques rinceaux en feuilles de palmier.

Le premier côté à droite de la balustrade est formé d'une seule plaque de marbre, ornée de bas-reliefs. Les angles sont occupés par quatre cercles, dont les bordures sont ornées de petites feuilles, et renferment les symboles des Évangélistes d'un dessin encore plus barbare que les précédents et d'un ciseau également grossier. Chaque figure tient une tablette sur laquelle est gravée une inscription ayant trait au symbolisme de chacune. La partie centrale de la balustrade est partagée en deux zones; au milieu de la zone supérieure se trouve une croix, ornée d'entrelacs entre deux palmiers et

deux roses au-dessus, et flanquée de deux candélabres, qui ont la forme de colonnettes à nombreux anneaux avec base et petits chapiteaux. Cette représentation, qui avait fait son apparition, dès le VIe siècle, sur les monuments Ravennates et Romains de style byzantin, et qui reparait alors en Italie sous la même influence byzantine, se reproduira longtemps encore, nous le verrons, dans les œuvres

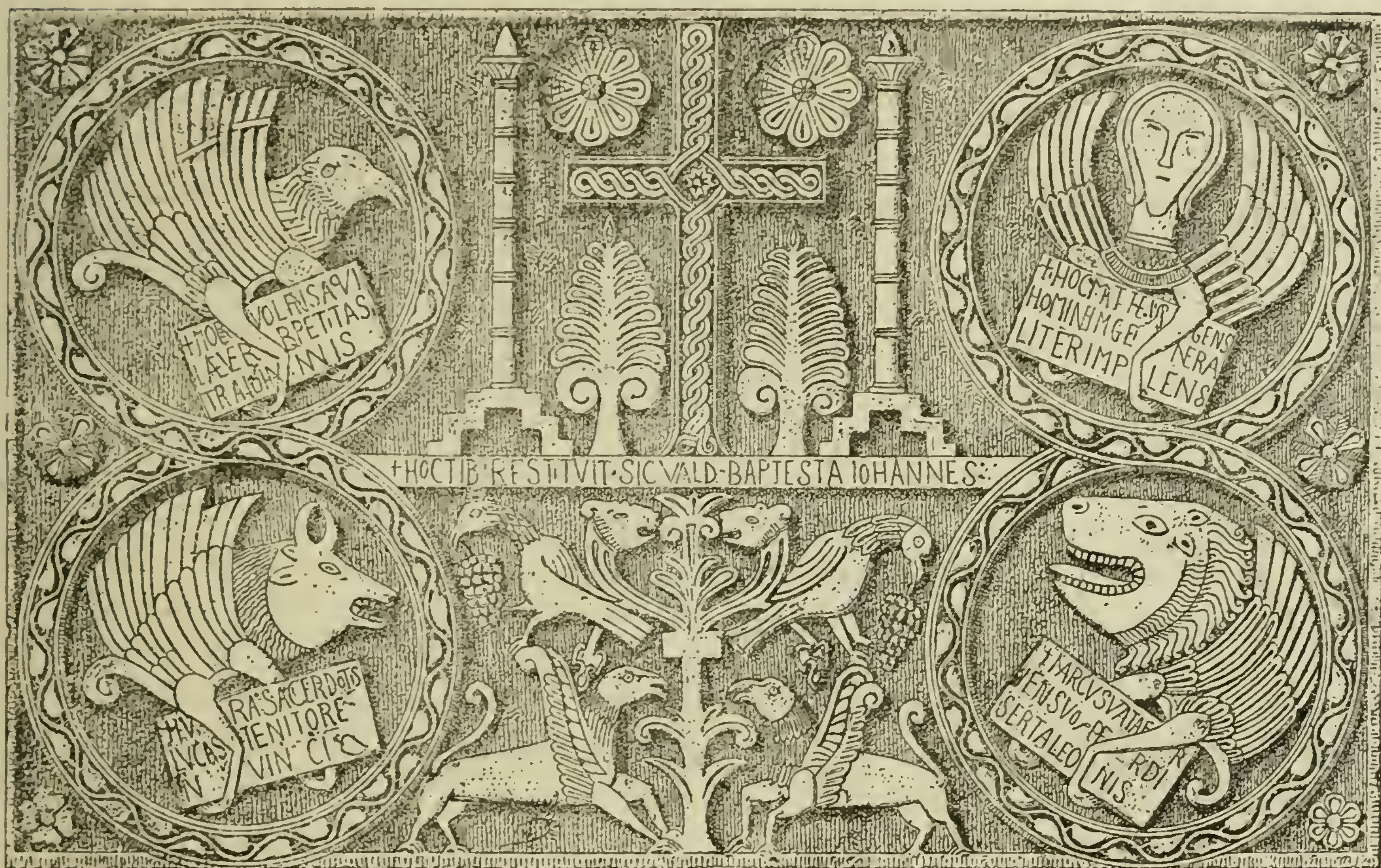


Fig. 36. — Balustrade de Sigualdus dans le Baptistère de Cividale. — A. 762-776.

italiennes du IXe et du Xe siècle. La zone inférieure de la balustrade représente un arbre, dont les deux branches supérieures finissent en têtes de lion ; au-dessous sont deux griffons aîlés et au-dessus de ces derniers, deux colombes, tenant dans leur bec des grappes de raisin. Dans cette composition toute orientale, qui nous rappelle celles que nous avons vues sur la façade de la cathédrale d'Athènes, Selvatico voit par contre un reflet des nébuleuses traditions du nord, que les Lombards nous auraient apportées en traversant les Alpes ! Cette pierre porte gravée l'inscription suivante :

+ HOC TIBI RESTITVIT SICVALD BAPTESTA IOHANNES;

Sigualdus, Patriarche d'Aquilée, qui siégea de 762 à 776, fit donc sculpter ce panneau pour le substituer à un autre qui était détérioré. Mais qu'il ait toujours appartenu au Baptistère, nul n'oserait l'affirmer.

Ces pauvres artistes, qui, malgré la rudesse de leur ciseau, savaient souvent traiter l'ornement avec assez de grâce, mais qui, lorsqu'ils représentaient des animaux, arrivaient au comble de la barbarie, auraient du, semblerait-il, éviter comme la peste, les occasions de représenter des figures humaines, qui plus que les figures d'animaux, exigent toujours une solide culture artistique et une main exercée; mais il n'en fut pas ainsi, car l'on voit à Cividale dans l'église de Saint-Martin un autel, fait par eux, couvert sur trois de ses côtés, de figures de sujets sacrés. L'inscription, qui les environne, nous apprend qu'il fut sculpté par ordre du roi Ratchis (744-749), fils de Pémone, duc de Frioul. Le lecteur peut s'imaginer ce qui pouvait sortir de pareilles mains. Si la grossièreté de ces temps là ne justifiait la présence de ces misères, on ne devrait les regarder que comme de lourdes caricatures; ce sont de telles horreurs, qu'on ne peut les comparer qu'à ces bonshommes que les gamins ont l'habitude de charbonner grossièrement sur les murs de nos maisons, surtout quand elles ont été restaurées et leurs murs blanchis à nouveau. Vraiment, si toutes les saintes images que le VIII[e] siècle offrait à la vénération des fidèles, étaient de cette force, je trouverais raisonnable d'excuser jusqu'à un certain point la fureur des Iconoclastes.

Sur le devant de l'autel, on voit représenté Jésus assis et levant la main pour bénir, flanqué de deux séraphins à six aîles chacun. Ces aîles ont cela de particulier, qu'elles sont constellées d'un grand nombre d'yeux humains, sans doute pour rendre plus scrupuleusement la description donnée par Ézéchiel et Saint Jean. Cette singularité, unique en Italie, devait être commune en Grèce, car on voit encore aujourd'hui, à Constantinople, à l'intérieur de l'ancienne église de Sainte-Irène, un chapiteau qui semble du XI[e] siècle, ayant un séraphin sous les quatre coins de l'abaque, avec les aîles également couvertes d'yeux. Quatre branches de palmier, portées par autant d'anges, renferment dans un ove le Sauveur et les Séraphins. L'un des côtés de l'autel représente la Visitation de Sainte Élisabeth; l'autre, l'Adoration des Mages, et la partie postérieure, deux grandes croix gemmées de caractére tout-à-fait grec. Chaque face de l'autel est encadrée de tresses, de cordons, de fuseaux ou de plusieurs ban-

des formées d'SS. reliées ensemble par les têtes comme une chainette ; des palmes, des roses et des lis y figurent en grande quantité.

Mais nous voyons encore à Cividale un autre monument, où, depuis une vingtaine d'années, les écrivains qui s'occupent de l'art, ne manquent pas, après avoir examiné la lourde architecture de l'autel

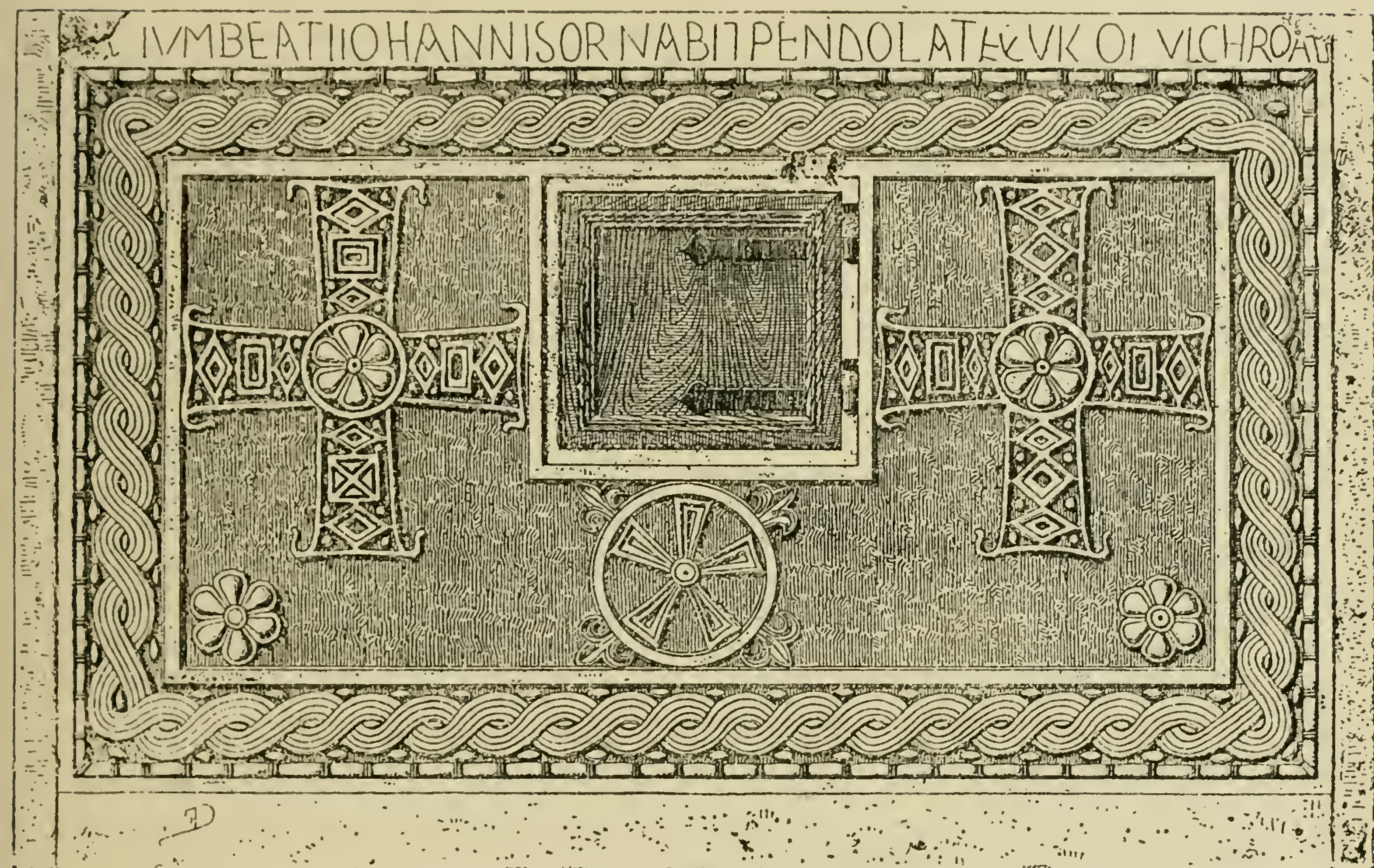


Fig. 37. — Autel de Ratchis à Cividale — (partie postérieure) — a. 744-749.

de Ratchis, de conduire les savants pour les dédommager et leur offrir la vue de quelques beaux stucs. Je veux parler de la petite église de sainte Marie *in Valle*, qui, s'il faut en croire une chronique écrite en 1533, aurait été ornée par Pertrude, épouse du Duc de Frioul, à l'époque du Patriarche Sigualdus. Elle rapporte que Pertrude, ayant fondé là un monastére, déposa dans cette petite église, de précieuses châsses, contenant des reliques de Saints, et y éleva un chœur splendide, entouré de plusieurs plaques de marbre et de colonnes également de marbre, supportant la voûte. On y mentionne de plus la majestueuse porte de l'église, ornée à l'intérieur d'une *vite* et au-dessus de six images de Saints. C'est bien là ce que l'on

voit encore aujourd'hui, de façon que l'œuvre de Pertrude nous resterait parfaitement et admirablement conservée.

Le premier, qui ait rappelé l'attention sur cet édifice, fut Lenoir, dans l'ouvrage de Gailhabaud, lequel accepta la chronique sans contrôle, et présenta cette petite église comme un modèle des décorations et des sculptures du VIIIe siècle en Italie. Darteim et Selvatico confirmèrent ce qu'il avait avancé, mais non sans quelques doutes et après ceux-ci Cavallucci [1]), Bayet [2]) et tant d'autres. Mais il suffit de faire attention à la date de cette chronique, pour être dans l'obligation de n'y ajouter foi qu'avec la plus grande circonspection. Si l'on y joint un examen artistique sérieux et impartial du monument, on est contraint de la rejeter tout-à-fait.

Il se compose d'une pièce carrée en épaisse maçonnerie, couverte d'une voûte solide à croisière, et suivie d'un petit chœur subdivisé en trois petites chapelles, au moyen de colonnes supportant des architraves, sur lesquelles se recoorbent trois voûtes, dont les arceaux sont un peu élevés. Les deux premières colonnes, devant supporter la muraille qui se trouve au-dessus sont plus grosses que les autres; leurs chapiteaux, sans être aussi élégants que ceux du Baptistère de Calixte, en rappellent le style. Le chœur est fermé par une balustrade, formée de deux plaques de marbre avec un simple filet, et de deux petits piliers minces, supportant une petite corniche en bois, dont les petits chapiteaux accusent encore plus l'habile ciseau de ceux du baptistère de Calixte. Il n'y a qu'une seule porte surmontée intérieurement d'un arc-doubleau, qui se répète sur les deux parois latérales : ce sont également des arcs-doubleaux, renfermant chacun une fenêtre cintrée, qui décorent les côtés extérieurs de la petite église. Une riche et élégante décoration en stuc recouvre l'intérieur de l'édifice, et consiste en deux demi-colonnes (aujourd'hui presque disparues), supportant une gracieuse archivolte à branches de vigne, fuserolles et roses, qui se recourbent au-dessus de l'entrée en une bande à entrelacs et SS affrontées, qui court au-dessus de l'architrave ; en deux bordures à rosaces ; en une fenêtre embellie par des colonnettes et une riche archivolte et enfin en six statues sculptées en haut-relief, représentant des Saints et des Saintes avec des vêtements enrichis d'ornements et de perles, d'un caractère tout-à-fait byzantin.

[1]) *Manuale di Storia della Scultura,* Löescher, 1884.

[2]) *L'Art byzantin,* Paris, Quantin.

En face des enfantines et barbares figures du Baptistère de Calixte et de l'autel de Ratchis, comment attribuer à la même époque dans la même ville ces six statues, qui, quoiqu'un peu raides et longues, et laissant à désirer dans les plis, n'en surpassent pas moins les autres, autant que le soleil l'emporte en éclat sur la lune? cette élégante archivolte de proportions si justes, et d'un effet si gracieux et enchanteur, que tout artiste serait fier d'en avoir été l'auteur, n'est-elle pas la plus belle chose de ce genre qui soit au monde? Telles furent les premières considérations toutes spontanées qui me poussèrent à mettre en doute l'authenticité de la chronique; mais il y a plus. La belle décoration en stuc, qui aujourd'hui se borne à la façade intérieure, devait originairement régner le long du bâtiment, se reproduire sur toutes les autres murailles et jusque sous les petites chapelles, comme on le voit à certains restes existant çà et là; or, comment se fait-il que le chroniqueur, en décrivant l'œuvre de Pertrude, n'ait parlé que de la muraille conservée? Si, comme il l'affirme, il a puisé à des sources authentiques, pourquoi sa description n'embrasse-t-elle pas aussi ce qui a été détruit? Selvatico dit, en soutenant la véridicité de cette chronique, qu'il ne faudrait pas penser que le chroniqueur de ce monastère n'a été guidé que par la sotte vanité de faire croire que cette petite église est très ancienne; — Cette fois, en vérité, le critique est trop indulgent. — Cette vanité se retrouve à chaque pas dans l'histoire de l'Art, et il y tombe souvent lui-même, sans s'en apercevoir; mais qui ne le voit? ici, ce n'est pas tant la vanité du chroniqueur qui est en jeu que son ignorance; alors la critique historique, appliquée à l'art principalement pendant le moyen âge, n'etait pas encore à ses premiers debuts, et l'on peut affirmer sans crainte que personne à cette époque n'aurait eu la pensée de contester la prétendue antiquité de cette petite église? Je n'ai jamais pu comprendre comment les écrivains distingués, qui ont fait l'histoire de cet édifice, quoique tourmentés par le donte qui perce dans leurs ouvrages [1]), n'ont pas eu le courage de s'affranchir une bonne fois de cette chronique mensongère. Mais admirez la force des analogies! Quoique tout ici les engageât à douter, ils n'ont pas osé rejeter cette chronique, parce que les chapi-

[1]) Le seul, qui ne se borna pas à douter, mais refusa catégoriquement de croire que les susdites statues appartiennent au VIII[e] siècle, fut le Profeseur Melani, dans son petit volume sur la « *Scultura italiana* » (Hoepli). Mais il s'en tint aux figures, continuant à regarder et à indiquer les magnifiques ornements comme des modèles de la décoration architectonique au VIII[e] siècle.

teaux ressemblent à ceux du Baptistère de Calixte; aussi ont-ils pris le tout pour la partie. Pour moi, au contraire, j'eusse pris la partie et laissé le tout.

Ce n'est pas seulement, en effet, la décoration de stuc qui, à mon avis, ne peut remonter au VIII[e] siècle, mais encore l'édifice tout entier. Pour moi, la petite église actuelle n'est qu'une reconstruction de celle de Pertrude, peut-être sur le même emplacement, et sur les mêmes fondations, mais sur un dessin bien différent, exécutée environ vers l'an 1100. Avec le XI ou le XII[e] siècle, cette solide voûte à croisière se trouve à sa place; on était alors capable de l'élever; elle était très en usage, et il n'est pas nécessaire, comme le veulent Dartein et Selvatico, de la faire remonter à l'époque romaine, vu l'inexpérience technique des constructeurs du VII[e] et du VIII[e] siècle. Avec le XI[e] ou le XII[e] siècle se trouvent à leur place ces arcs-doubleaux tant extérieurs qu'intérieurs, et surtout ces voûtes à arcs rehaussés et en saillie sur de grosses consoles émergeant des chapiteaux: sorte de style, qui, en Vénétie, en Italie et en Grèce même, ne fut pas connu des architectes, avant le X[e] siècle. Mais puisqu'il n'y a rien, dans cette construction, qui se rapporte au style lombard, puisqu'au contraire le genre néo-byzantin éclate dans toutes ses parties, il faut la regarder comme l'œuvre de quelque artiste grec, auquel déplaisaient la simplicité des formes et la nudité des murs, au point de laisser une large part aux splendides décorations en stuc qu'il voulait y ajouter avec luxe. Qu'on doive là reconnaitre la main d'un artiste grec, c'est ce qu'avouent tous ceux qui ont étudié tant soit peu l'art au moyen-âge. Ces gracieux motifs d'ornementation, cette beauté de formes et cette élégance de composition, ces figures longues avec de belles petites têtes, et vêtues à l'orientale, tout en conservant le cachet de l'art grec, ne se retrouvent dans aucun autre travail authentiquement italien. Il n'y a qu'un endroit en Italie où j'aie vu quelque chose de semblable; je veux parler des bas-reliefs également en stuc qui ornent le ciborium du maître-autel ou ornaient le chœur de saint-Ambroise de Milan; mais doit-on les attribuer à un artiste grec et à l'époque des stucs de Cividale? C'est ce que nous verrons dans le chapitre suivant.

Un de ceux qui soutiennent la chronique, dont nous avons parlé, a essayé d'expliquer la grande supériorité de ces reliefs en stuc sur ceux en marbre de l'autel de Ratchis, non pas tant par la supposition d'un plus grand talent chez l'artiste, que par la malléabilité de la matière employée, plus docile à l'inspiration, et plus susceptible

de finesse. Mais cette idée est complètement erronée, car c'est précisément le contraire qui arrive; les travaux en stuc sont toujours plus grossiers que ceux en marbre de la même époque, si bien que l'œil ne s'y laisse pas facilement tromper. A mon avis, celui qui a décoré à Sainte-Marie *in Valle,* certains détails, comme, par exemple, les chapiteaux, aurait été beaucoup plus habile et plus heureux, s'il avait du les sculpter dans la pierre dure. Mais quelque soit l'âge de ces figures et de ces ornements, il est certain qu'il s'en dégage un soufle vigoureux de la renaissance de l'art byzantin, survenue au Xe siècle. Jusque là, la sculpture péchait plutôt par la lourdeur que par la légèreté; à partir de ce moment, ce fut tout le contraire; et ces saints semblent copiés de ces nombreux bas-reliefs en ivoire que la Grèce produisait alors par milliers et répandait dans tout l'univers.

Mais voici la preuve la plus éloquente, que ni les décorations de stuc, ni l'édifice existant, ne peuvent remonter au VIIIe siècle. Dans

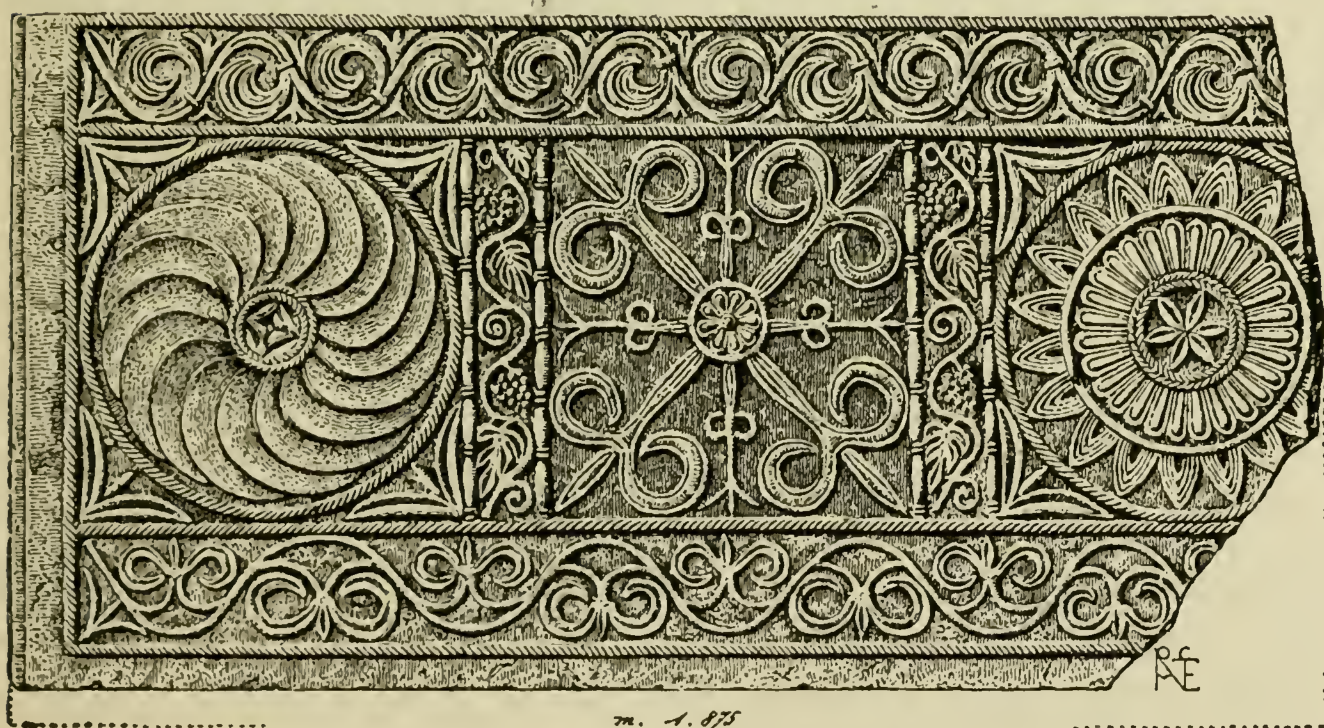


Fig. 38. — Parapet de Sainte-Marie *in Valle* de Cividale — a. 762-776.

le mur de la façade de la petite église, celui-là même auquel sont adossées les figures et les archivoltes, on voyait, il y a quelques années, des plaques de marbre fragmentées, ornées de bas-reliefs ornementaux, enchassées en cet endroit, non point pour la décoration, mais par simple économie de matériaux. L'un d'eux servait même de rebord à la fenêtre qui se trouve au dessus de l'entrée (actuellement murée) et il fut nécessaire d'en couper latéralement les coins pour l'en retirer. D'autres de ces pierres furent trouvées éparses

çà et là dans le cloître contigu, et furent par une pensée heureuse adoptées avec les premières aux murs de l'atrium de la petite église. Or c'est là que je retrouve le ciseau du temps de Sigualdus et c'est là seulement qu'on doit voir les restes des travaux de Pertrude.

Une de ces plaques, de forme rectangulaire, est ornée dessus et dessous de deux frises à rinceaux, de dessin varié, rappelant le petit pilastre, que nous avons vu dans l'intérieur du Baptistère de Calixte; l'espace du milieu est divisé en trois compartiments, l'un garni d'une roue à rayons, l'autre d'une roue à girandole, le troisième de maigres feuilles, sans doute de lis; deux bandes de pampres les séparent, tandis que des fuserolles et des cordons courent dans tous les sens. C'est là sans doute un parapet qui devait faire partie de la barrière du Sanctuaire, et il devait avoir pour pendant cet autre de dessin et de mesures identiques, dont nous trouvons des restes mutilés dans le pavé du petit chœur. Quand on les mesure, on voit qu'ils correspondent parfaitement aux dimensions de ceux d'aujourd'hui, très simples, substitués lors des restaurations. Un sarcophage placé dans le chœur et renfermant, suivant la tradition populaire, les cendres de la pieuse duchesse, est formé de deux plaques de marbre ornementées, de forme rectangulaire, dont l'un des petits côtés, légèrement inclinés dans chaque plaque, se termine au sommet par une pomme de pin lisse: ce sont ni plus ni moins les portes en marbre de l'ancienne barrière. Leur décoration consiste au-dessous en deux petites arcades occupées ou par un palmier ou par une vigne, et au-dessus en petits carrés, les uns gar-

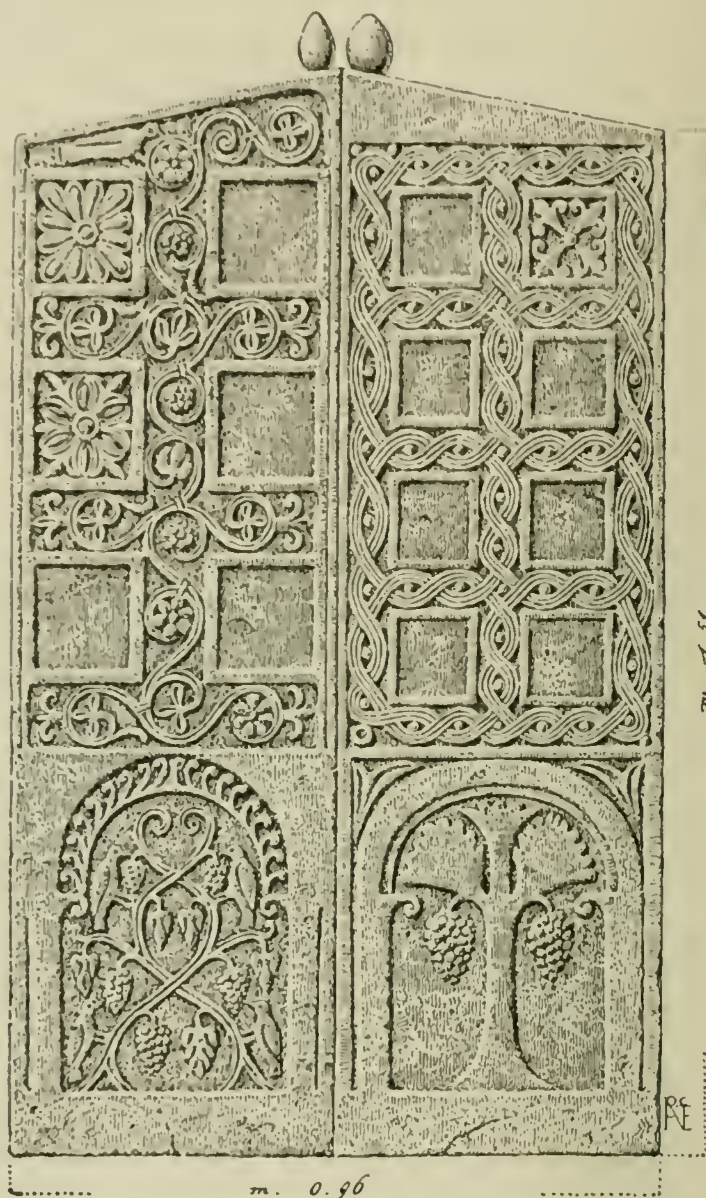


Fig. 39. — Battants en marbre de Sainte-Marie *in Valle*. — a 762-776.

nis de rosaces et toujours bordés ou par des entrelacs ou des rinceaux à feuillages et oiseaux.

Non moins intéressantes sont trois autres plaques de marbre ayant la forme d'un fronton. La plus petite, qui a une inclinaison plutôt accentuée, semble un travail inachevé, et offre un dessin embarrassé de cercles, de palmes et d'entrelacs; elle décorait peut-être

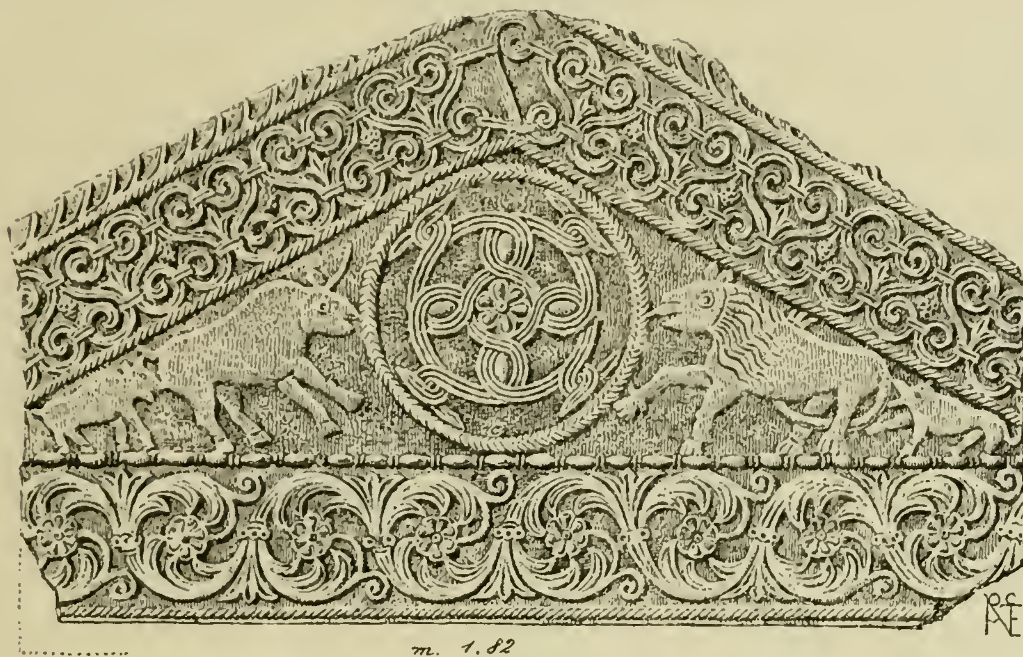


Fig. 40. — Fronton de Sainte-Marie *in Valle*. — a. 762-776.

l'entrée de la petite église. Les deux autres, d'égale dimension et de formes mieux proportionnées, sont identiques dans leurs bordures et variées seulement au tympan. Les bandes horizontales sont ornées de beaux rinceaux à rosettes d'un goût franchement grec; et celles, qui sont inclinées, offrent des SS affrontées, reliées ensemble [1]) et se terminent par de petites feuilles rampantes. L'un des tympans présente les décorations habituelles de rectangles et de roues enrichies de roses, de lis et de palmes et dans un angle, d'un coq; l'autre, une grande roue à entrelacs, flanquée d'un taureau et d'un lion, suivis de deux petits animaux de même espèce. Ce sont des figures dignes d'être comparées à celles du baptistère. Ces deux frontons ainsi que d'autres frises horizontales, dont on a des restes abondants, purent sans doute, soutenus par des colonnes, couvrir en guise de Ciborium l'autel de la petite église. Je ne saurais imaginer un autre endroit ou il fût possible de les remettre à leur place.

[1]) Ces ornements servirent évidemment de modèle au stucateur du XII[e] siècle, qui les a reproduits plusieurs fois dans ses décorations.

Plusieurs autres fragments de même style, des frises, des parapets et un disque, qui fût peut-être la table d'un autel circulaire d'une seule pièce, sont réunis sur les murs. Dans l'intérieur, outre les deux petits chapiteaux au-dessus des pilastres de la balustrade et les fragments déjà cités, la colonnette (v. *Fig. 41*) avec chapiteau et piédestal orné, qui au centre sert à supporter la chaire, et de plus deux grands chapiteaux, qui sont actuellement renversés dans le chœur et servent de porte-hampe, accusent le VIIe siècle. Leur perfection me rappelle ceux du Baptistère beaucoup plus que les autres, qui supportent les voûtes des petites chapelles actuelles, lesquels seraient plutôt un travail d'imitation de l'époque où l'église fut reconstruite.

La considération, que tous ces marbres du VIIIe siècle ne sauraient retrouver place dans la petite église moderne, sans la démolir, jointe à celles que j'ai exposées ci-dessus, suffira, je l'espère, pour convaincre les savants que l'édifice actuel avec ses stucs n'a rien de commun avec celui du VIIIe siècle.

Le Baptistère, l'Autel et les décorations de Saint-Marie *in Valle*, ne furent pas les seuls travaux exécutés alors à Cividale ; on sait que le Patriarche Calixte fit encore agrandir la Cathédrale. Il y aura certainement employé les artistes grecs, qui avaient travaillé au Baptistère et peut-être certains fragments de ce dernier lui ont-ils appartenu. En outre, on voit, au Musée de cette ville, un fragment d'arc du Ciborium, avec des bas-reliefs et des inscriptions d'un style identique à celui du Baptistère, et quelques autres restes de peu d'importance du style de ceux de Sainte-Marie *in Valle*.

Notons encore certains petits chapiteaux très grossiers, qui, en présentant beaucoup d'analogie avec ceux du Ciborium de Saint-Georges de Valpolicella, accusent la même époque. On y surprend l'idée du cube à pans coupés, auxquels l'artiste a souvent voulu donner une apparence de feuille.

Guidés par ceux-ci, nous pouvons en reconnaître de semblables dans plusieurs autres lieux :

TRIESTE. — On en voit deux de proportions plus dégagées, mais d'un goût analogue sur de minces colonnes dans la Cathédrale de Trieste ; ils y ont été employés tant bien que mal dans une restauration au XIe siècle, mais ils se rapportent évidemment au VIIIe. Ils ont, dans la partie inférieure, un tour de feuilles grossières, bizarrement découpées à trois revers chacune; plus haut les écornures habituelles, et sur le devant, une convexité cannelée avec de maigres tigettes supportant l'abaque.

POLA. — Il y a au Musée de Pola un petit chapiteau du même caractère, mais d'une facture plus rude et moins habile, et il y en a un second, qui s'en éloigne, mais paraît cependant du même style.

TRÉVISE. — Le Musée de Trévise renferme un bassin rectangulaire, orné sur le devant de belles, grandes et originales feuilles d'acanthe sauvage, qui accuse la manière du VIIIe siècle; de même une colonnette fragmentée avec petit chapiteau qui semble appartenir à la famille de ceux que je viens de décrire.

TORCELLO. — On en voit plusieurs, au Musée de Torcello, pour la plupart corinthiens à feuilles lisses. Un seul, très mutilé, présente des feuilles découpées et ressemble beaucoup à d'autres que nous

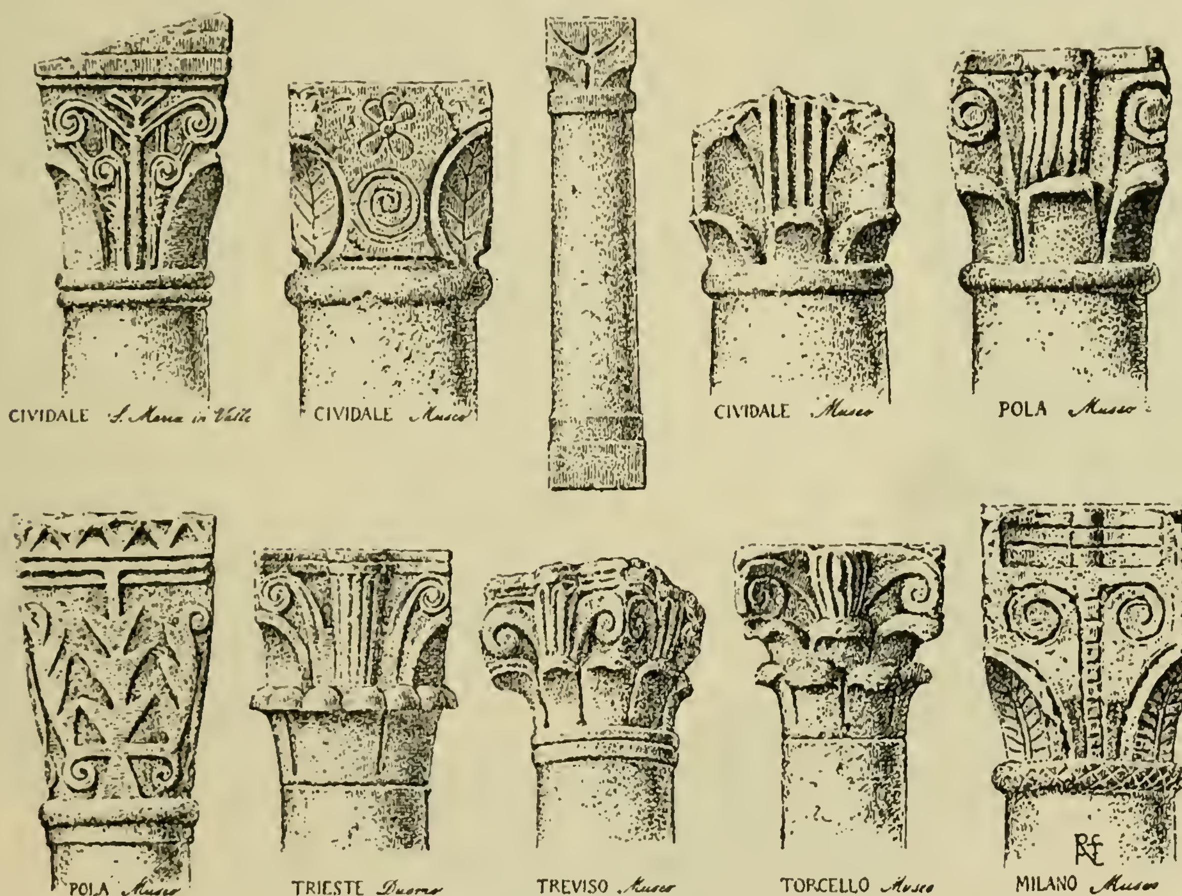


Fig. 41. — Chapiteaux du VIIIe siècle.

verrons au Musée de Brescia. Il y a aussi un fragment de petit pilastre, reste de balustrade, avec cercles tressés inscrivant des étoiles à girandole, des roses ou des croix. Il est entouré d'une curieuse bande à petites feuilles recourbées et affrontées.

VENISE. — J'ai également vu un petit pilastre semblable, à Venise, dans le dépôt de marbres de Mr Dorigo, flanqué par contre d'une gracieuse bande à petites feuilles qui s'alternent en méandres curvilignes. J'y ai vu, de plus, un fragment de parapet avec bande à

entrelacs mixtilignes et un cercle formé de feuilles de laurier renfermant le symbole de l'Évangéliste saint Luc, très semblable à celui du Baptistère de Cividale.

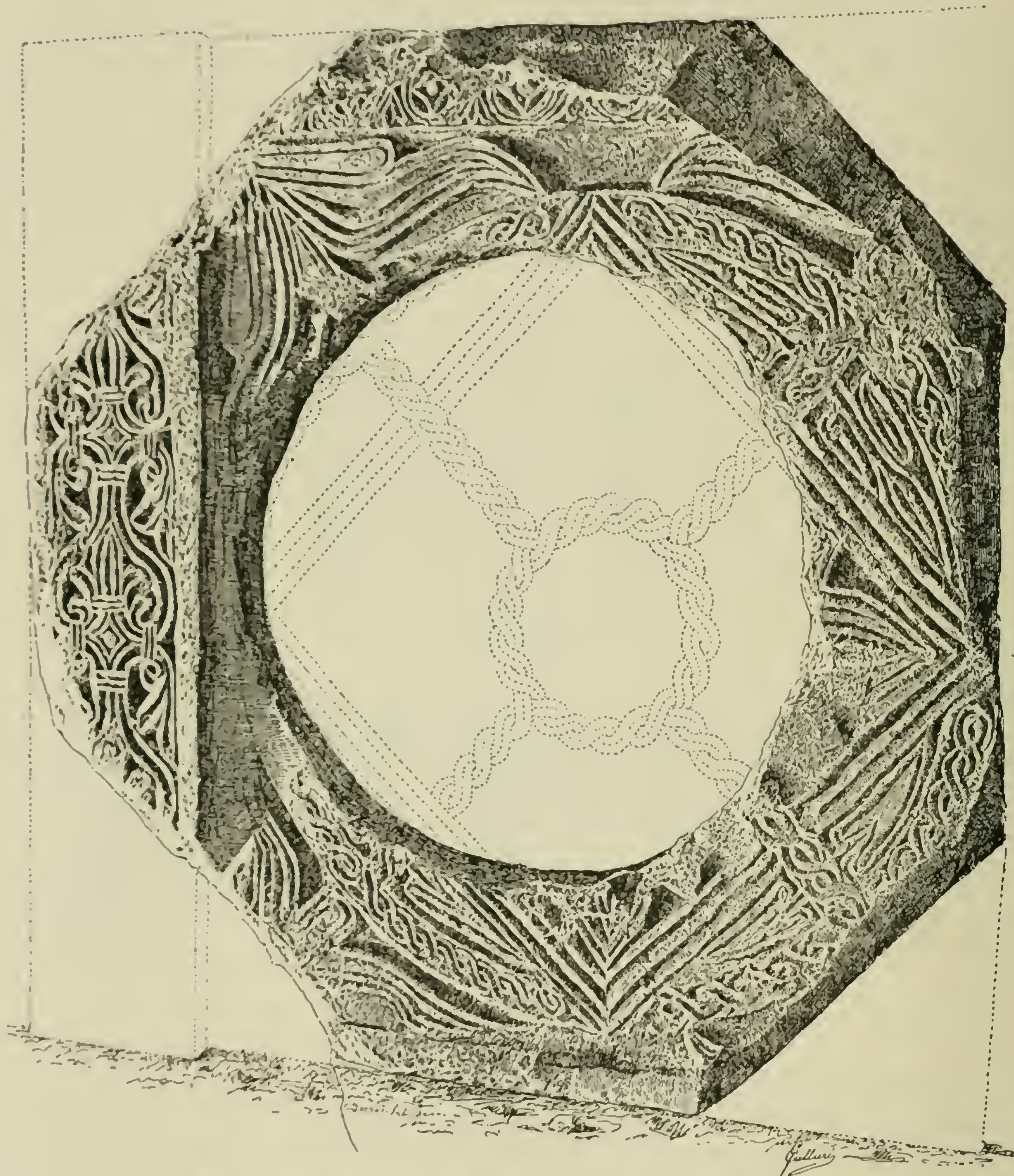


Fig. 42. — Parapet trouvé à saint-Augustin à Venise — VIII siècle.

Un fragment considérable de parapet dans le style des susdits petits pilastres fut découvert dans les débris de l'église de saint-Augustin; et si M.r Bertoja n'avait eu l'excellente idée de le photographier,

nous l'ignorerions complètement, car, comme une infinité de sculptures de Venise, il a malheureusement passé à l'étranger, et je ne sais où il a trouvé asile. On admire ses deux élégantes bandes à cercles, et à feuilles ou à SS fleuries et nouées ensemble, mais surtout la décoration singulière du centre, décoration précieuse, car elle nous apprend que cet ornement, — que nous rencontrerons très souvent dans les ouvrages italiens du IXe siècle, — fut inspiré par les travaux de facture grecque du VIIIe siècle. Et en nous basant sur ceux-ci, nous pouvons déduire que le carré inscrit par le cercle inscrivait à son tour un cercle plus petit relié au grand au moyen de tresses et renfermant une rosace. Des feuilles grossières, mais particulières à beaucoup de sculptures de ce temps, occupent les espaces vides.

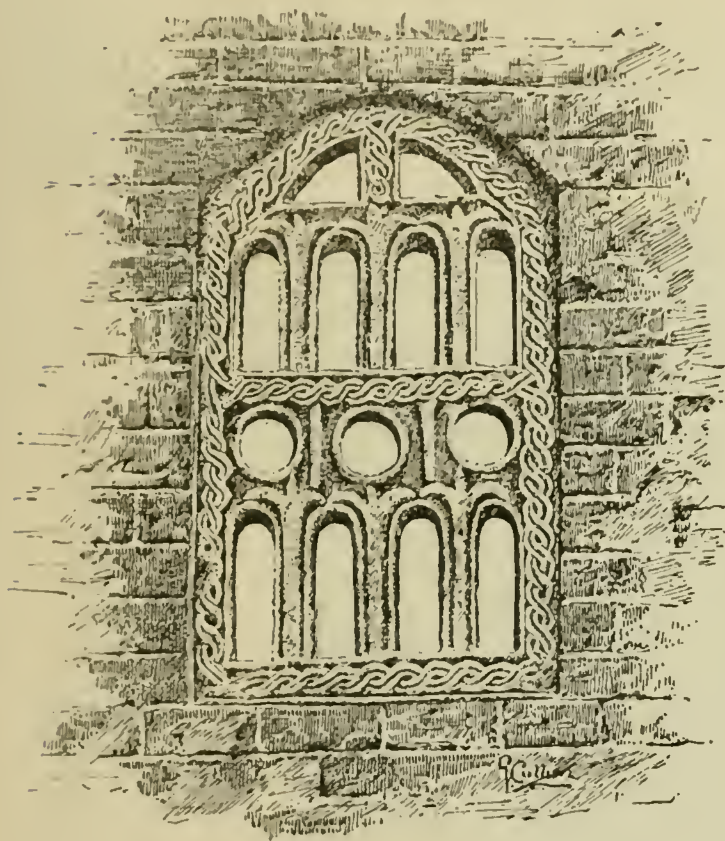


Fig. 43. — Fenêtre près du pont della Frescada à Venise — VIIIe siècle.

Un gracieux et intéressant travail grec du VIIIe siècle, provenant sans doute de la terre-ferme, a été récemment acheté à Venise par M.^{r} le Cheval.^{r} Guggenheim, qui a eu l'heureuse idée de le placer auprès de son habitation, non loin de saint-Thomas. C'est une petite fenêtre en marbre, de soixante-dix centimètres de hauteur, percée de plusieurs rangées de petits arcs superposés ou d'ouvertures circulaires, tandis que des lis et des entrelacs en enrichissent les petits impostes. Mais ce qui doit le plus fixer notre attention, c'est le grand arc qui la termine; il n'est pas demi-circulaire, mais trilobé, et c'est par là même, l'arc le plus ancien que je connaisse en Italie. Ce qui prouve une fois de plus que les grecs seuls purent être les auteurs de ces sculptures du VIIIe siècle existant en Italie; car l'idée de l'arc trilobé, certainement originaire de l'Inde, où il apparut de très bonne heure, ne pouvait être introduite en Italie que par les Grecs qui avaient des rapports fréquents avec ces pays éloignés. Cet exemple, du reste, resta infructueux et tout au plus un simple ca-

price décoratif; il ne fallait pas moins de quatre siècles, pour que ce genre d'arcs, de nouveau importé de l'Orient, devînt également en Italie un commun et essentiel élément architectonique.

Le Musée de Venise possède une sculpture de style grec du VIIIe siecle, provenant de la terre-ferme; c'est un trés beau fragment d'une curieuse et élégante archivolte, saillant non plus au moyen de moulures, mais d'une convexité finement fouillée de rinceaux élégants, à petites feuilles et à tigettes rampantes. Nous verrons aussi au Musée de Brescia une archivolte semblable.

Au même Musée de Venise se trouve une vasque baptismale hexagone, provenant sans doute de la Dalmatie, et qui a été pendant des siècles dans le mur du couvent du Rédempteur à la Giudecca.

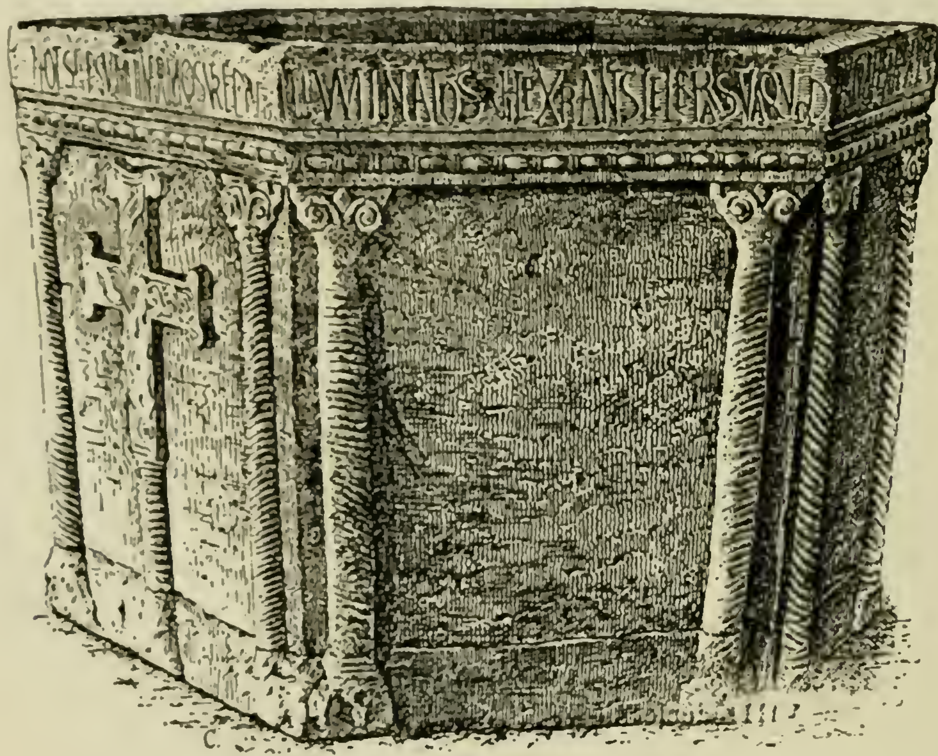


Fig. 44. — Vasque baptismale au Musée de Venise — VIIe siècle.

La face principale est ornée d'une croix avec hampe enrichie d'entrelacs; et sur tous les côtés, celui de derrière excepté, elle présente deux demi-colonnettes cannelées en spirale avec de grossiers chapiteaux supportant une petite corniche à fuserolles et une large bande sur laquelle est gravée une longue inscription. Elle porte que cette vasque a été faite par ordre d'un prêtre Jean, du temps du Duc Wissasclave. Les archéologues se sont donné beaucoup de peine pour déterminer où et quand vivait ce Duc; mais comme les sculptures étaient muettes sur ce point, ils n'ont su ni à quel nom, ni à quel

siècle s'arrêter. Toutefois elle accuse le style grec du VII[e] siècle; nous pouvons accepter pour la plus vraie l'hypothèse de Kukuljevic de Zagabria (Voyez *Corriere italiano* de Vienne n.° 50, année 1854) qui dans Wissasclave voyait un Voiseslavo, serbien, qui vivait en 780.

MURANO. — Les villes des lagunes, plus riches et plus prospères qu'aucune autre, ne dûrent certainement pas rester en arrière pour appeler, dès le VIII[e] siècle, des artistes grecs à les orner d'œuvres d'art.

Les témoignages les plus sûrs de la présence d'un style dans un pays donné sont, sans contredit, les tombeaux, que leur masse imposante et le respect des morts, empêchent de transporter facilement d'un endroit dans un autre. Or parmi les divers sarcophages



Fig. 45. — Côté principal de sarcophage dans la Cathédrale de Murano, — VIII[e] siècle.

découverts, à la suite des fouilles pratiquées, en 1867, sur l'emplacement de l'ancien cimetière de la Cathédrale de Murano, on en trouva un, dont le côté principal présente des bas-reliefs évidemment de style grec du VIII[e] siècle. Il offre au centre une croix avec rose; à côté, de grands cercles avec d'élégantes rosaces variées à rayons ou à girandoles, ou des lis dans le genre de ceux de sainte-Marie *in Valle* de Cividale. Au-dessus court une simple tresse, interrompue seulement par la croix. On la conserve dans la cathédrale même.

CONCORDIA. — A l'entrée du très ancien Baptistère de Concordia, se trouve, au milieu de plusieurs travaux du IX[e] siècle, une sculpture du VIII[e]; c'est un fragment qui, par sa convexité paraît avoir été le devant d'un ambon. Par ce qu'il en reste on peut deviner l'élégant et ingénieux dessin de l'ensemble, qui était un cercle formé d'entrelacs, noués en croix à la bordure carrée d'entrelacs égaux. Le cercle devait probablement renfermer l'Agneau mystique, et les triangles qui se trouvaient autour, les symboles des Évangélistes. Il ne reste que celui de Saint Luc.

GRADO. — Si les patriarches d'Aquilée recoururent à des artistes grecs pour orner, autant que le siècle le permettait, leur nouvelle résidence, leurs voisins assurément, les patriarches de Grado, ne voulurent pas rester en arrière. Et en effet, dans une cour située derrière cette précieuse cathédrale, que nous connaissons déjà, nous

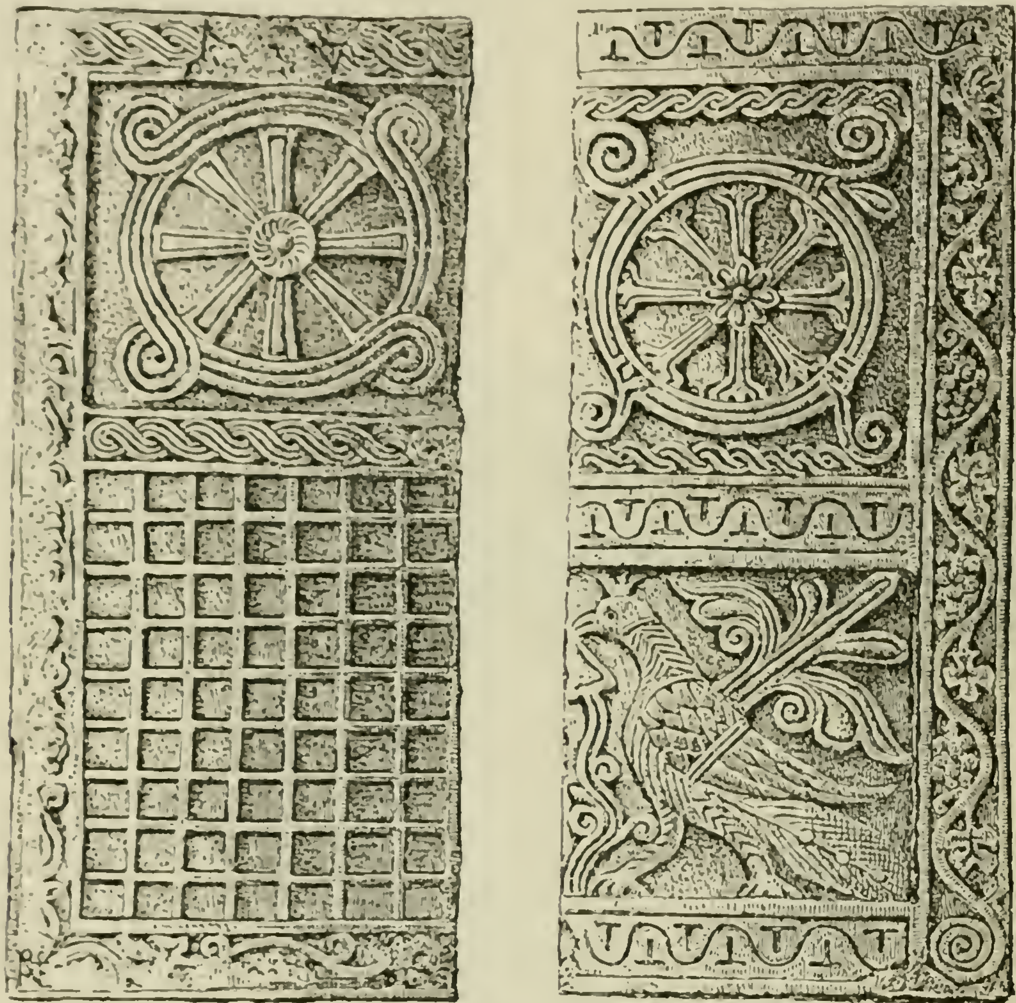


Fig. 46. — Fragments d'un ambon à la Cathédrale de Grado — VIII siècle.

voyons enchâssés, dans un mur où abondent des sculptures de plusieurs époques, deux fragments considérables de parapets convexes, provenant sans nul doute d'un ambon du VIIIe siècle. On dirait que c'était alors une règle invariable que, sur le devant des ambons, l'ensemble de la décoration dût avoir la forme d'une croix ; car, sur tous ceux que nous avons vus jusqu'ici et que nous verrons, la superficie de chaque parapet est subdivisée en quatre carrés par deux bandes qui se croisent ; les deux bandes de l'ambon de Grado avaient la même disposition. Dans toutes les deux, les carrés supérieurs étaient occupés par le monogramme à roue du Christ, formé au centre par une rosette ou à rayon ou à girandole et inscrit dans un

cercle d'où partent ou de petites volutes ou des nœuds. Les carrés inférieurs d'une des faces sont couverts d'une multitude de petits carrés; ceux de l'autre par un paon becquetant une feuille au milieu de branches de vigne et de rameaux de formes conventionnelles. Parmi les diverses bandes ressortent les entrelacs habituels et des lignes sans expression; d'autres offrent d'élégantes branches de vigne avec feuilles, des grappes de raisin et des tigettes où l'on découvre une imitation évidente de travaux semblables du VI siècle.

Il est facile d'imaginer de quelles faveurs les riches Lombards et les plus grands personnages italiens comblèrent cette troupe d'artistes grecs, dont l'habileté devançait tant celle de leurs compatriotes. Nous trouvons des traces de leur passage, non seulement dans les cités les plus importantes, mais encore dans les petites villes et dans les bourgades, et cela montre jusqu'à l'évidence qu'on ne les laissait pas les bras croisés.

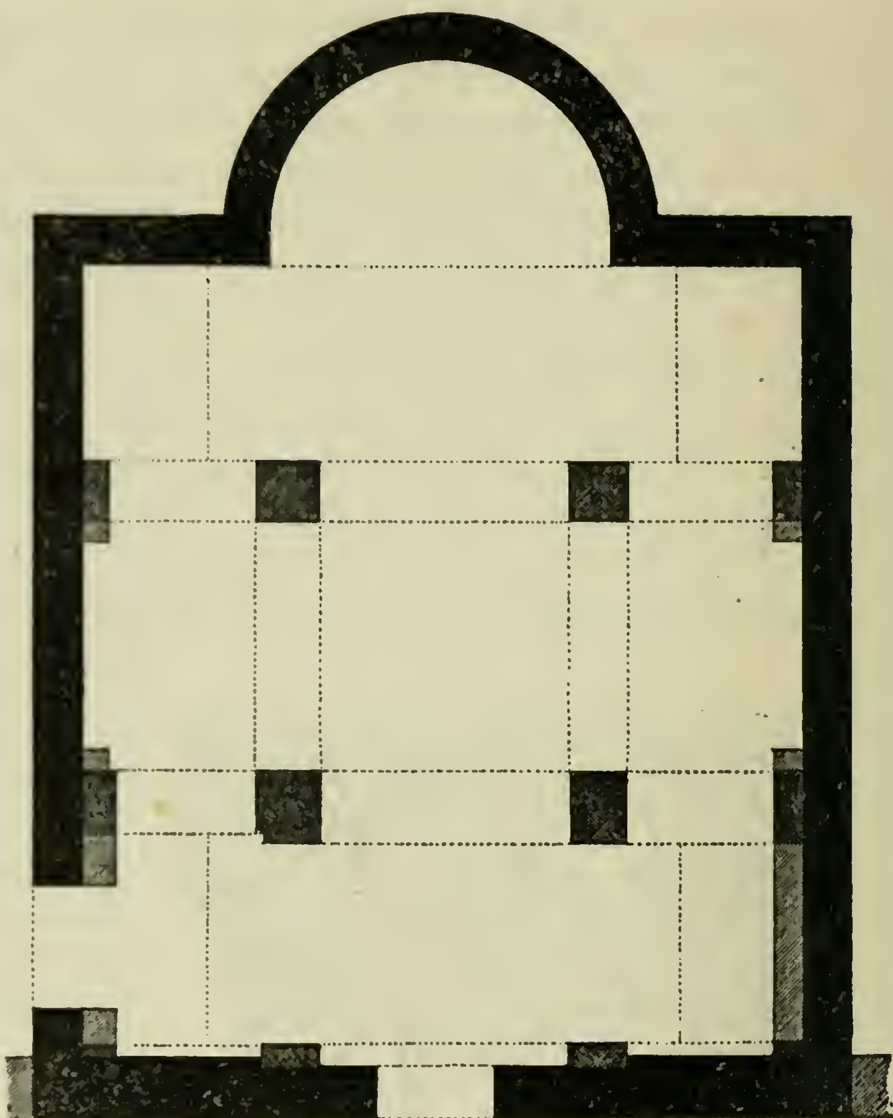
VÉRONE. — Avant de quitter la Vénétie, je citerai un chapiteau mutilé, de simples formes corinthiennes, existant à Vérone dans l'abside de Saint-Etienne et portant sur le devant la croix entre l'*A* et l'*Ω*; et dans le Musée de la ville un fragment de parapet et le chapiteau d'une demi-colonne. Il faut remarquer dans le premier, qui, malgré un dessin incorrect, offre une certaine finesse, les entrelacs des petits arcs demi-circulaires, qui en produisent d'aigus. Dans le chapiteau, où, comme dans tant d'autres de la même époque, s'accuse nettement l'idée du cube à pans coupés, l'attention se trouve attirée par une médaille, renfermant une tête humaine, qui est peut-être la figure la moins difforme, qui nous reste de ces ouvrages, car elle n'offre point des traits grossiers et maladroits comme à Cividale, mais une tentative de modelé.



Fig. 47. — Chapiteau au Musée de Vérone — VIIIe siècle.

Une construction, du moins en grande partie, de cette époque, est, à Vérone, la petite église des saintes Tosca et Teuteria, qui s'élève derrière l'église paroissiale des saints Apôtres, et fut consacrée, se-

lon Biancolini [1]), en 751, par l'évêque saint Annon. L'édifice actuel, auquel on descend par huit degrés, dénote une haute antiquité. Son plan se rapproche du carré, sur l'un des côtés duquel émerge une abside, tandis qu'au milieu s'élancent quatre piliers, supportant des arcades à plein cintre, sur lesquelles s'élève une espèce de coupole carrée, couverte d'une voûte à croisillons et éclairée par de petites fenêtres. Parois, pilastres et voûtes sont recouverts d'un crépi; ni corniche, ni sculpture, pas même une moulure. Le niveau très abaissé, la nudité, la pauvreté de l'architecture et un certain désordre dans la structure, feraient supposer qu'elle appartient au VIIIe siècle; mais, qu'on ne l'oublie pas, souvent le désordre dans les constructions, au lieu de trahir une antiquité reculée et des siècles grossiers, n'indique que des restaurations successivement accumulées sans art l'une sur l'autre: et c'est précisément le cas de notre petite église. En effet, l'architecte qui éleva les quatre pilastres et courba les arcades du centre, se proposait de construire une église en croix grecque à bras égaux. Or, pourquoi donc le tracé des murailles du périmètre, au lieu d'être carré, est-il rectangulaire, et pourquoi l'abside du fond s'élargit-elle beaucoup plus que les arcades du centre, produisant une espèce de voûte anormale et embarrassée au-dessus du champ qui la précède, et partant sur celle qui


Fig. 48. — Plan de sainte Teuteria à Vérone — VIIIe et XIIe siècle.

[1]) Biancolini, *Le Chiese di Verona*, 1748.

lui correspond? Sans doute, parce que la muraille périmétrale et l'abside existaient avant qu'on élevât les pilastres du centre. Quand se fit cette transformation radicale, c'est ce que nous indique à peu près le caractère néo-byzantin de l'édifice actuel, et ce que nous confirme Biancolini lui-même, disant que, à l'occasion de l'invention des corps des deux saints Martyrs, en 1160, l'église fut de nouveau consacrée par l'évêque Ognibene. Par conséquent ou la restauration donna lieu à cette découverte, ou celle-ci provoqua la restauration. L'ancienne église du VIII[e] siècle était donc une simple petite basilique, divisée en trois nefs par des colonnes ou des pilastres, reproduisant ni plus ni moins la commune et vieille manière latine.

VICENCE. — On peut voir, au Musée de Vicence, un chapiteau fleuri de style grec du VIII[e] siècle, malheureusement très détérioré et un fragment de parapet avec partie d'une croix finement recouverte d'un réseau et flanquée de feuillage et de pampres avec grappes de raisin.

On voit un autre fragment du même style dans la salle du rez-de-chaussée du palais Orgian; c'est la moitié d'un fronton du genre de ceux de sainte-Marie *in Valle* de Cividale. Il reste une grande partie de la croix qui en occupait le centre, ornée d'entrelacs avec des petites volutes à l'extrémité des bras, un frêle agneau portant une petite croix, des colombes, des roses de plusieurs genres et des tresses.

MONSELICE. — On conserve à l'hôtel de ville de Monselice un petit pilastre qui devait faire partie de la balustrade d'un chœur du VIII[e] siècle. Il offre dans la partie supérieure les restes des bases de la colonnette qui s'élevait pour soutenir les draperies du sanctuaire; sur les côtés il présente les rainures des balustrades et de face, dans un simple carré, deux cordons accouplés, qui servent de tige à un grand nombre de petites feuilles (voir *Fig. 49*).

ADRIA. — A Adria également, dans l'intéressant Musée Bocchi, on peut reconnaître notre style sur un fragment en terre cuite avec bas-reliefs, représentant des cercles, des feuilles, et des étoiles de plusieurs manières; de même dans un petit pilastre bas, orné de lignes entrelacées sortant d'un vase grossier et enrichies de feuilles rudimentaires et conventionnelles, que nous appellerons des palmes, formées d'autant de convexités contournées de listeaux. On en trouve quelques traces à Cividale et à Grado, et il importe de le retenir, parce que nous les verrons très employées par les artistes italiens du IX[e] siècle.

L'église du Tombeau de la même ville renferme une vasque baptismale octogone, pourvue d'une longue inscription, où il est fait mention d'un évêque Bono, qui semble avoir vécu au VIIIe siècle; mais nous ne nous arrêterons pas à l'étudier, parce qu'elle n'a aucune espèce de décoration.

RAVENNE. -- Le lecteur s'attend peut-être à ce que dans ces recherches, Ravenne qui, dès 752, fut le siège de l'exarchat grec et par conséquent en continuelles relations avec Byzance, nous demande une longue étude; mais il n'en est rien. Sans nul doute, la quantité et l'éclat des monuments sacrés, dont cette ville abondait alors, furent cause qu'on n'éprouva pas le besoin d'y en élever d'autres; il n'y reste, des travaux du VIIIe siècle, qu'un fragment de parapet à entrelacs, croix et rosettes, existant au Baptistère de saint Ours et deux petits bas-reliefs, ajoutés au devant d'un sarcophage romain, que l'on conserve au Musée de l'Archevêque; c'est une croix sans ornements entre deux maigres palmiers et deux cercles entrelacés renfermant deux roses.

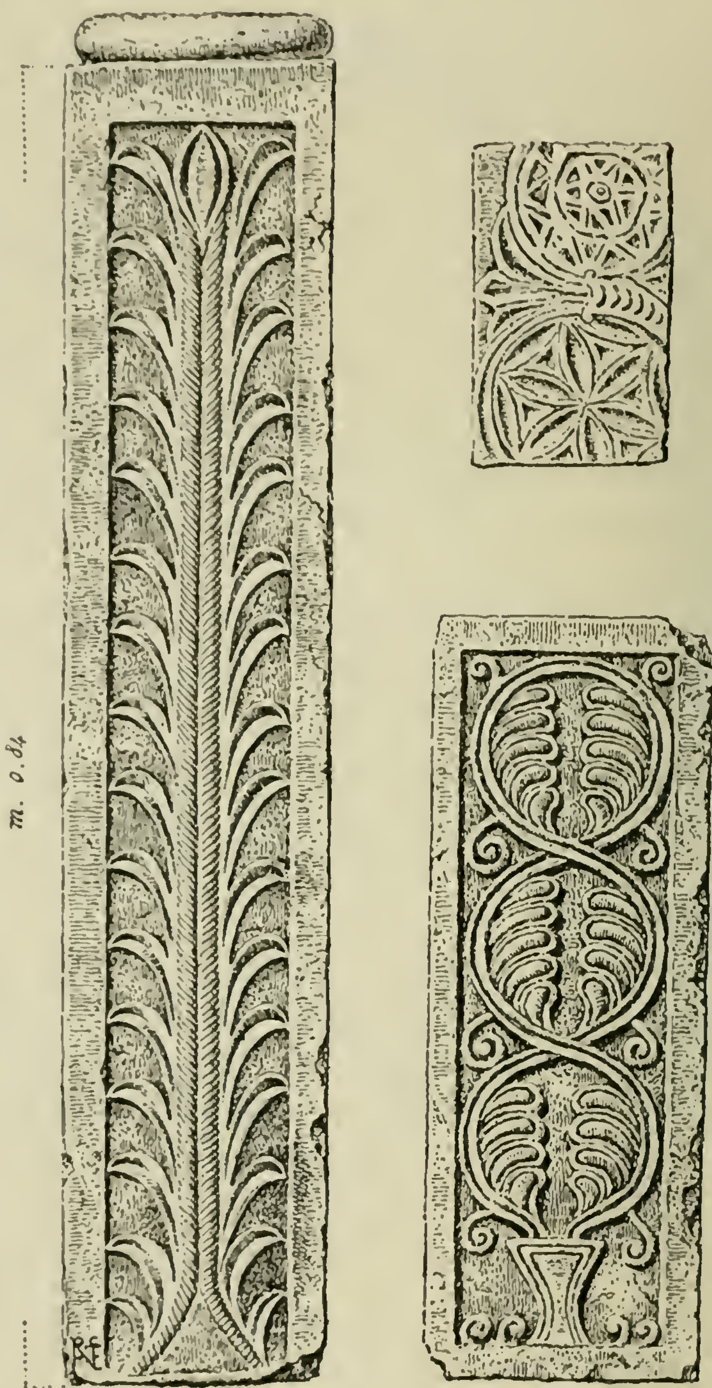


Fig. 49. — Petit pilastre de Monselice et fragments au Musée Bocchi d'Adria. — VIIIe siècle.

BAGNACAVALLO. — A quelques milles de Ravenne et à un kilomètre de Bagnacavallo, s'élève une ancienne basilique, dédiée à saint Pierre, sur laquelle nous aurons souvent l'occasion de revenir dans les chapitres suivants. Elle renferme également des restes con-

sidérables d'un ciborium d'autel, consistant en deux antestatures à arc et un chapiteau. Une de celles-ci porte une inscription, d'après laquelle ce ciborium aurait été sculpté par ordre d'un prêtre Jean, sous l'épiscopat de Dieudonné. Mais à quel diocèse appartenait alors Bagnacavallo? auquel des nombreux évèques de ce nom et



Fig. 50. — Arc de ciborium dans la Pieve di Bagnacavallo — VIIIe siècle.

de ces villes se rapportait l'inscription? Manquant absolument de données précises, il était naturel que ceux qui en ont parlé, incapables de connaitre par le style du monument sa date véritable, lui assignâssent, les uns le VIe siècle et un évêque de Voghenza; les autres le VIIe siècle et le pape Dieudonné; d'autres le IXe et un évêque de Faenza; d'autres le IXe siècle également et un archevêque de Ravenne; et quelques-uns la fin du Xe siècle et un évêque d'Imola.

Mr Rohault de Fleury, qui, mieux que personne, pouvait donner une appréciation au moins approximative de l'époque de ces travaux des siècles barbares, a assigné le ciborium au IXe siècle. Mais Mr Fleury, malgré ses patientes recherches, n'avait su saisir les nombreux et saillants caractères, qui distinguent les ouvrages du VIIIe siècle de ceux du IXe; et alors, comme nous en rencontrerons souvent la preuve, il ne se fit pas scrupuble de décorer le IXe siècle de travaux, qui appartiennent au contraire au précédént. Il priva ainsi, son ouvrage, sans s'en apercevoir, de monuments du VIIIe siècle et surtout de ciboriums d'autel; aussi pour y rémédier tant bien que

mal, renvoie-t'il le lecteur au baptistère de Cividale, tandis que ce genre de constructions du VIIIe siècle est encore représenté en Italie par plusieurs modèles, comme nous l'avons vu et le verrons encore. Mais revenons à notre ciborium; quoique convaincu qu'aucune des dates d'évêques de ce nom au IXe siècle ne coincidait avec la teneur de l'épigraphe, il n'en voulut pas moins y voir une allusion à l'évêque de Faenza, Dieudonné, qui siégeait vers 826 et 830, et chercha l'échappatoire spécieuse de supposer que l'inscription a trait à des dons recueillis au temps de cet Évêque. Mais ses artifices ne font pas le moins du monde perdre au ciborium le cachet absolument grec du VIIIe siècle, et comme dans la liste des évêques de Voghenza, il y a une lacune de 686 à 772, il est logique de conclure que c'est à ce siège et à cette époque que doit appartenir l'évêque Dieudonné de notre ciborium, et que le village de Bagnacavallo dépendait alors de son diocèse.

Dans l'antestature de l'inscription se recourbe en archivolte une tresse simple, suivie d'un cordon, d'où partent des tigettes rampantes, au bord desquelles court une rangée de perles entre deux petits

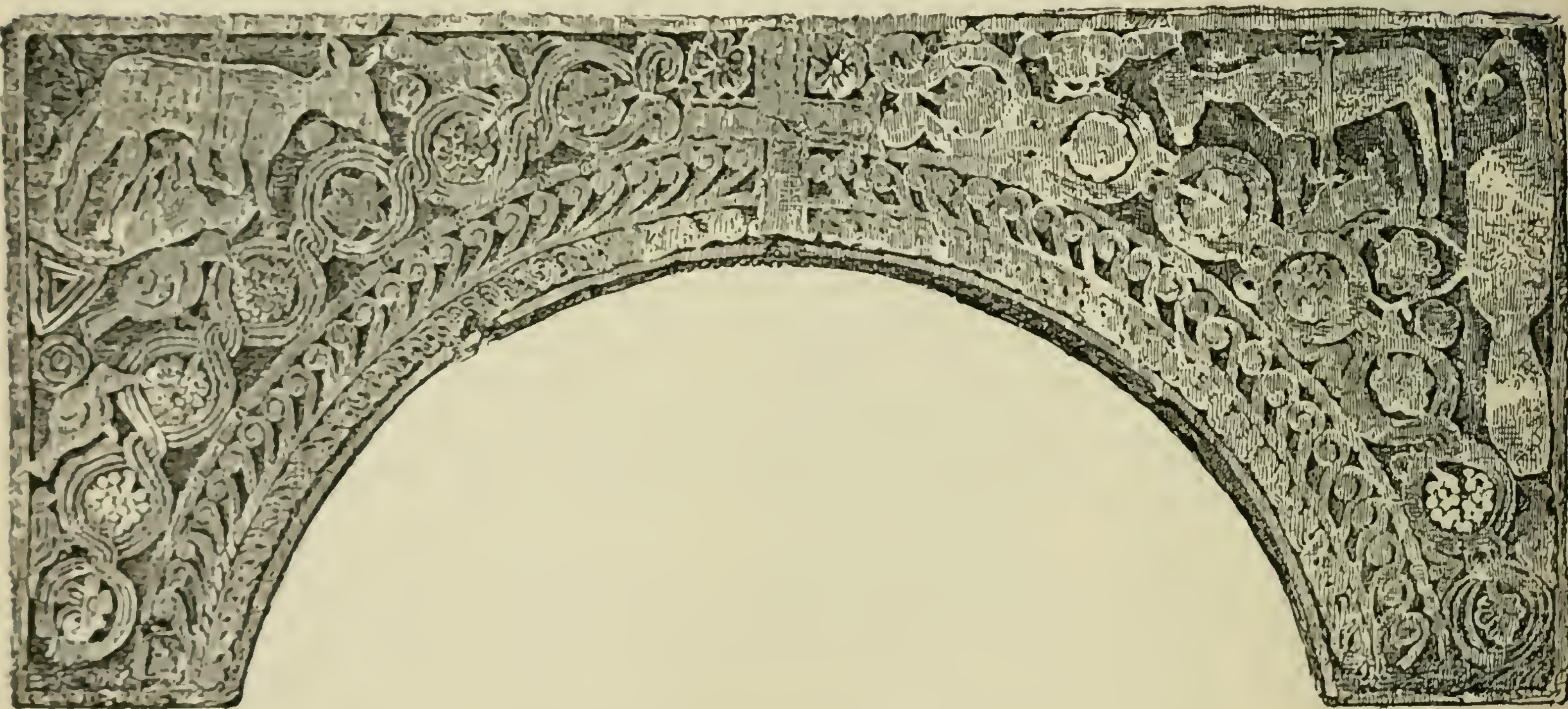


Fig. 51. — Arc de ciborium dans l'église paroissiale de Bagnacavallo — VIIIe siècle.

listeaux. Le dessus des arcs est en partie occupé par un palmier et par un rosier, dont le tronc a cela de remarquable qu'il est représenté par une bande cannelée semblable à celles des entrelacs ordinaires. Nous verrons cette manière conventionnelle souvent imitée pendant

le siècle suivant et régner en Italie jusqu'au XIIe siècle, devenue l'un des caractères de l'art lombard.

La seconde antestature reproduit à peu près dans l'archivolte les ornements de la première, augmentés toutefois d'un tour de cercles d'osier tour-à-tour grands et petits, entrelacés ensemble et renfermant de petites grappes de raisin et des feuilles. Une croix au milieu de roses et des agneaux, des colombes, des paons, des poissons, des cerclés et des triangles, complètent avec un luxe barbare le tableau.

Le seul chapiteau qui en reste, et sert aujourd'hui de bénitier, pauvrement orné d'un timide cordon, de roses grossières, de croix et de calices, est remarquable dans son ensemble, reproduisant en masse les chapiteaux byzantins du VIe siècle, en forme de pyramide tronquée, renversée et arrondie par dessous.

FERRARE. — Si le ciborium de Bagnacavallo comble en partie la lacune de la série des évêques de Voghenza au VIIIe siècle, un autre travail du même siècle s'offre à nous dans le même but. On trouve dans la cour de l'Université de Ferrare deux parapets convexes d'un ambon provenant de Voghenza, avec une inscription où est mentionné un évêque du nom de Georges, sans doute de cette ville. Là encore, on a mis en présence plusieurs Georges, mais heureusement cette fois, Rohault de Fleury, ayant probablement plus égard à la susdite lacune qu'au style de l'ambon, s'est arrêté au VIIIe siècle, comme nous nous y arrêtons nous-même.

Chaque côté de l'ambon est orné de quatre carrés encadrés par des cordons et des bandes; le tout recouvert de branches de vignes, de lis, d'arbrisseaux et de paons; décorations grossières et maigres si l'on veut, mais rendues cependant avec une certaine désinvolture et une grâce ingénue. Notons, en passant, les grappes de raisin, qui sont grossièrement et conventionnellement contournées d'un listel, manière que nous verrons préférée des sculpteurs italiens du IXe siècle.

Outre l'ambon, on peut voir dans la même cour de Ferrare un parapet, qui, trahissant le même style, doit provenir également, je suppose, de Voghenza. C'est pour sûr un travail du VIIIe siècle, et des plus grossiers, des plus barbares, que les artistes grecs aient jamais produits. On y voit un arbre sec avec deux lions au pied, plus haut deux colombes, ensuite deux paons qui becquetent et au sommet deux serpents; composition qui sous tous les rapports est pleine de charme, car elle offre les premiers essais de ces bizzarres mais obs-

cures représentations bestiaires, que les byzantins aimèrent à répéter si souvent pendant les siècles suivants, et qui atteignirent leur apogée avec les balustrades et les formes décoratives du Xe au XIe siècle, que nous verrons à Venise.



Fig. 52. — Parapet dans la cour de l'Université de Ferrare — VIIIe siècle.

MODÈNE. — Des restes importants d'ambons et de balustrades dans le style du VIIIe siècle se conservent dans une cour attenant à la Cathédrale de Modène. Fleury, comme à son ordinaire, les assigne au IXe siècle, mais la main grecque du VIIIe siècle y apparait jusque dans le plus petit détail. Les parapets curvilignes d'ambon sont comme leurs frères de la même époque, encadrés et divisés par des bandes en quatre compartiments réguliers. Sur l'un des côtés, la croix formée au centre est ornée de gros rinceaux de feuillage et le bord de simples tresses. Les carrés sont garnis ou de palmiers à feuilles d'acanthe sauvage, ou de faisceaux de branches. Des ornements semblables devaient orner les carrés de l'autre parapet d'ambon, encadrés au contraire de cordons et d'entrelacs enchevêtrés. Il reste d'un troisième parapet, qui appartenait sans doute à l'ambon de l'épitre, un fragment avec entrelacs, palmes et les pattes peut-être d'un paon.

Des bandes enrichies de tresses et d'inscriptions, ou de beaux rinceaux semblables à ceux de sainte-Marie *in Valle* de Cividale, se trouvent aussi parmi les parapets plus ou moins fragmentés, mais remarquables par la nouveauté et quelquefois par l'élégance de leurs décorations. Ce sont des arcades de tresses alternant avec des baguettes, supportant des lis et occupées par des palmes, des roses et des oiseaux grossiers; de grands cercles de tresses et de cordons, renfermant une croix enrichie de perles; de petits arcs superposés

et enchevêtrés, comme certaines galeries romaines, ou quelques autres byzantines du Ve ou du VIe siècle, et là gracieusement enrichies de lis.

BOLOGNE. — Bologne conserve aussi quelques travaux grecs du VIIIe siècle. Le plus important est un arc de ciborium, que l'on voit sur la place Saint-Dominique, appliqué à la tombe des Foscherari, et que Fleury, est-il besoin de le dire, assigne au IXe siècle. Il est orné d'une élégante archivolte, composée de beaux rinceaux, tels que ceux de Modène et de Cividale, au milieu de fuserolles et de cordons, enrichi sur le bord d'une croix et de frisures, qui ici sont de véritables et pures galeries à l'antique. Au-dessus de l'archivolte courent une espèce de corniche à fuserolles, des demi-rosettes, des lis et des listeaux, tandis que les coins de la tête sont occupés par deux paons très grossiers.



Fig. 53. — Arc de ciborium sur la place Saint-Dominique à Bologne — VIIIe siècle.

A Saint-Etienne de Bologne également, où l'on conserve une cuvette en marbre portant une longue inscription, présent peu royal, en vérité, du roi Luitprand à cette église — dans l'ancienne basilique de Saint-Pierre-et-Saint-Paul, autrefois cathédrale, se trouve le sarcophage d'un Saint Agricola, qui peut, à première vue, rappeler le style du siècle que nous parcourons en ce moment. Il présente, sur le devant, une figure barbare d'ange, dans une couronne de feuilles inqualifiables, flanquée d'un cerf et d'un lion au milieu de palmes et de volatiles dans des poses curieuses et impossibles. Mais tout

cela est encadré d'une gorge renversée, découpée à trilobes de goût romain, et sur trois côtés par des bandes enrichies d'ornements, qui, quoique vaguement empreintes d'une certaine saveur byzantine, ont toutefois un cachet tellement accentué du style roman, qu'on ne peut



Fig. 54. — Sarcophage de Saint Agricola à Saint-Etienne de Bologne. — XIIe siècle.

croire que, comme toutes les autres sculptures du sarcophage, elles n'appartiennent au XIIe siècle, où cette église fut reconstruite, et non pas au VIIIe siècle, comme l'a cru Dartein, et encore moins au VIe, comme l'a supposé Fleury. Telles sont surtout ces demi-feuilles, qui ressortent alternativement à droite et à gauche, formant ainsi une ligne en zig-zag; motif qui, à partir du XIe siècle, fut très en usage, surtout dans la peinture sur verre et sur les murs.

Si j'étais obligé par de bonnes raisons d'assigner ce motif au VIIIe siècle, en le voyant reproduit sur la cymaise d'un chapiteau voisin de la même église, je n'en tirerais cependant pas la conséquence trop hardie, qu'en a tirée Dartein (suivi comme d'ordinaire par Selvatico): à savoir qu'il faut attribuer le chapiteau au même siècle; car on doit rechercher quelque chose de plus qu'une aussi petite analogie, pour en venir à de semblables conclusions. Ce sarcophage, si l'on en excepte quelques bandes de caractère roman, pourrait même passer, vu la timidité de ses sculptures et la raideur de ses formes, pour un travail du VIIIe siècle; il n'offre certainement aucun indice saillant de nouveauté; mais il n'en est pas ainsi du chapiteau; si vous le dépouillez de tous ses ornements, il reste une ossature qui annonce déjà par elle-même un notable

changement de style. Je n'ai certes ni le courage, ni le besoin d'inviter Dartein à étudier l'art roman du XIIe siècle; il le connaît dans la perfection, mais je l'invite au contraire à réfléchir un peu sur les monuments, que nous avons étudiés jusqu'ici, et sur beaucoup de ceux que nous allons étudier; car ceux-ci ayant pour la plupart échappé à ses recherches, il en est résulté que ce savant n'est pas arrivé, on le voit, à se faire une idée juste du caractère de l'art au VIIIe siècle, de ce que les pauvres artistes d'alors surent faire et de ce qu'ils ne peuvent avoir fait. Il suffit de jeter un coup d'œil rapide sur les chapiteaux de ce siècle que j'ai reproduits, pour être persuadé qu'ils n'ont pas le moindre rapport avec ceux de Saint-Pierre-et-Saint-Paul; tandis que, pour peu qu'on ait l'œil exercé au style lombard du XIIe siècle, on trouvera que ce chapiteau, surtout par son ensemble large, ramassé, sans saillies sensibles, en conserve tout le caractère.

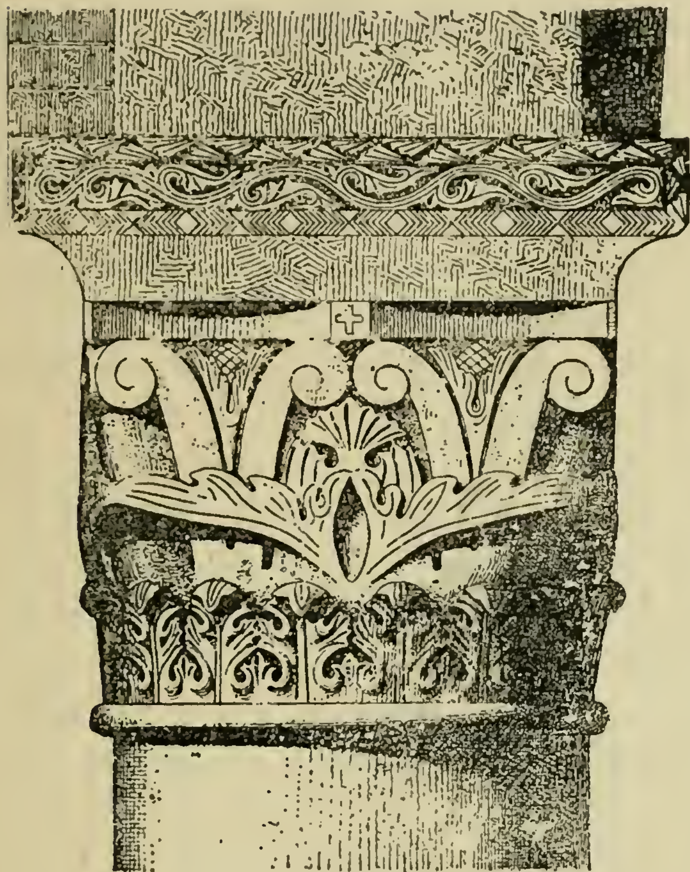


Fig. 55. — Chapiteau de saint-Pierre-et-Paul près de saint-Étienne de Bologne — XIIe siècle.

Mais peut-être quelques-uns de mes lecteurs, jugeant cette question d'une médiocre importance, croiront-ils que je recueille avec un soin jaloux, l'erreur la plus légére de cet illustre écrivain, pour la vaine gloire de pouvoir démontrer qu'il se trompe quelquefois. Il n'en est point ainsi; mais quand cela serait, mes critiques ne suffiraient pas certainement pour diminuer son grand mérite et sa renommée si justement acquise; je prie le lecteur indulgent de croire que la question de ce simple chapiteau, bien qu'en apparence frivole, est au contraire d'une importance majeure, et je vais le démontrer brièvement.

Sans doute, un puissant intérêt s'attache aux raisonnements par lesquels Cordero a essayé de nous persuader, que les vieux monuments de style roman n'ont rien de commun avec ceux qui durent

être érigés sous la domination lombarde; en effet, les recherches, les découvertes et les études dont ces pages sont le résultat, confirment son assertion, et font voir clairement la différence spécifique de l'architecture du VIIe siècle ou du VIIIe avec celle de saint-Michel de Pavie et de saint-Ambroise de Milan. Mais si nous acceptions, par un excès de crédulité ou de légèreté, sur la foi d'un chroniqueur quelconque ou d'après le résultat d'observations superficielles, tel ou tel autre monument, comme l'œuvre de ces temps misérables, quoiqu'il manifeste des caractères et des qualités de beaucoup supérieurs ou opposés à ceux des monuments de cette malheureuse époque, nous ne ferions que préparer une pente dangereuse, sur laquelle les moins avisés pourraient de nouveau glisser, et retomber dans ces erreurs grossières et surannées dont Cordero a cherché péniblement à les retirer.

Et en effet quoi d'étonnant si un beau jour, l'un des nombreux disciples qui jurent sur les paroles du Maitre, se trouvant dans l'église de saint-Pierre-et-saint-Paul, prenait la peine de continuer le faible raisonnement de Dartein et disait: Ce chapiteau est donc du VIIIe siècle, très bien; mais pourquoi celui qui lui fait face ne doit-il pas être de la même époque? Il y a quelques légères différences dans les détails, c'est vrai; mais les proportions en sont identiques, identiques les dimensions, identique le style, identique la facture: Eh! il n'y a pas à dire, ce sont deux véritables frères! — Il n'y aurait rien d'étonnant, même rien de plus facile que, continuant, un peu fier de sa découverte, sa promenade archéologique au milieu de ces sept églises, il ne trouvât de nouvelles analogies, de nouveaux rapprochements dans plusieurs autres chapiteaux de la même école; d'autant plus que dans le travail herculéen de devoir remonter le cours d'au moins quatre siècles, il trouverait un ange consolateur dans le gardien de l'église, qui, sur le mot d'ordre de je ne sais quel professeur de la ville, donne ces chapiteaux pour byzantins. Si ensuite, de l'examen des détails il passait à l'étude de l'ensemble, il ne tarderait pas beaucoup à découvrir que ces chapiteaux ayant été évidemment faits pour servir aux arcs qu'ils soutiennent, ceux-ci aussi peuvent être de la même époque . . . .; en somme, à force de comparaisons et de déductions, il finirait par se persuader qu'à la fin des fins rien n'empêche de croire avec d'Agincourt, avec Hope et leurs disciples, qui n'ont pas encore disparu, que les plus anciennes constructions de style roman peuvent très bien remonter à l'époque lombarde.

Et qui l'on n'aille pas croire que de semblables casse-cou ne sont possibles que dans mon imagination; il n'y a pas au contraire d'étude où de pareilles erreurs arrivent plus souvent et soient plus grossières, même chez des personnes instruites et judicieuses, comme dans l'étude de l'histoire de l'Art: et nous en avons entre mille l'exemple le plus frappant dans les divagations de P. Gravina sur l'âge des célèbres églises du moyen âge en Sicile.

Je n'ai donc pas tort d'être sévèrement prudent pour attribuer tel ou tel monument à l'époque que nous parcourons, quand on ne peut fournir des preuves indiscutables, historiques et artistiques.

MILAN. — A la manière dont je parle, le lecteur attentif aura déjà soupçonné que je suis contraire à l'opinion que le style roman était cultivé, ou même avait commencé à être cultivè pendant la domination lombarde. Et cependant un grand nombre ne sont pas de cet avis; même ces dernières années, Dartein, et Selvatico après lui nous ont annoncé d'un air de triomphe la découverte d'un monument qui prouvait d'une manière irréfragable que le style roman était déjà sorti de l'enfance sous le règne de Luitprand. Ce monument n'est autre chose que les ruines de l'église d'Aurone à Milan, mises à jour en 1869 en creusant les fondations de la nouvelle Caisse d'Epargne. On trouva, au milieu de nombreux fragments, des petites consoles, des petits pilastres, des frises et plusieurs chapiteaux de formes et de dimensions variées, mais tous couverts de riches décorations, tant ornementales que figuratives. Ce qu'on admire le plus, ce sont deux grands monolithes ayant chacun la forme de quatre chapiteaux greffés ensemble en forme de croix et évidemment faits pour couronner deux balustrades à section quadrilobée, c'est-à-dire deux faisceaux de quatres colonnes. L'idée, la forme et les détails accusent ouvertement le style roman déjà formé, car ces pilastres à faisceau font naturellement penser aux arcs qui devaient les surmonter, et aux voûtes à croisière si caractéristiques. Mais à quelle époque remontent ces ruines? Je cède quelques instants la plume à Selvatico pour faire connaître l'origine de cette église.

« Les chroniques les plus accréditées de Milan racontent qu'un
» Théodore, archevêque de cette ville, mort en 739, fut continuelle-
» ment persécuté par le roi des Lombards, Aripert, qui étant son
» parent, craignait que le pieux prélat n'eût l'intention arrêtée de
» monter sur le trône à sa place. La colère de ce roi cruel contre le
» digne archevêque alla si loin, qu'il finit par lui enlever son siège,
» qu'il administrait et gouvernait avec autant de douceur que de sa-

» gesse. Aripert traita encore avec plus de cruauté Théodorade, la » mère et Aurone, la sœur de Théodore, faisant couper le nez et » les oreilles à ces infortunées. Cependant aussitôt que la mort eût » fait disparaître le monstre couronné et que le sceptre d'Italie eût » été donné au bon Luitprand, qui était, (à ce qu'il semble), le frère » de l'archevêque persécuté, ce dernier fut rétabli sur son siège à la » grande joie des Milanais, qui appréciaient son savoir et ses ver- » tus. Sa malheureuse sœur se réunit à lui et fonda un somptueux » monastère de Bénédictines, en y ajoutant une église. Théodore, » à sa mort, fut, au dire de Galvano Flamma et d'autres Chroni- » queurs, enseveli dans ce monastère ».

Voilà l'histoire; venons à présent à ses conséquences. L'un de ces deux chapiteaux à croix porte gravée sur l'abaque une inscription ainsi conçue:

HIC REQVESCIT + DOMINVS THEODORVS ARCHEP.
QVI INIVSTE FVIT DAMNATVS.

Voilà, se sont écriés Dartein et Selvatico, voilà le tombeau de Théodore retrouvé et confirmée la narration des chroniqueurs sur les injustices dont il fut victime, et voilà, par conséquent, les restes authentiques de l'église d'Aurone. Oui. Le tombeau de Théodore a été réellement retrouvé? Mais comment un simple chapiteau a-t-il pu jamais être un tombeau? Dans laquelle de ses parties était creusé ce tombeau, puisque c'est un seul bloc massif? et même s'il était creusé, contiendrait-il le corps d'une grande personne, ou non pas plutôt celui d'un enfant de quelques semaines? J'ai peine à croire que les écrivains dont j'ai parlé se soient posé ces questions si naturelles, si simples; ils l'auront fait, assurément. Mais pour ne pas renoncer à l'immense satisfaction d'avoir enfin retrouvé ce qu'ils appellent le premier degré de transition du style latino-barbare au vrai lombard, ils ont cherché à se faire illusion et à trouver malgré tout leur argumentation raisonnable. Mais qui ne le voit? Cette inscription ne peut être qu'une simple mention de l'existence de la tombe de Théodore dans cette église ou sous ce chapiteau et par cet *hic* on ne doit entendre que *in hac ecclesia* ou *in hoc loco?* Et si tout cela ne peut être contesté, qui pourra donc affirmer que cette inscription remonte, comme le chapiteau, au VIIIe siècle? Voilà donc le grave et irréfragable monument, sur lequel s'étaient basés ces écrivains, réduit à néant.

Mongeri fut beaucoup plus prudent qu'eux, pendant quelque temps au moins, car il ne se laissa pas si vite tromper par les inscriptions et émit l'opinion que ces restes appartenaient, non pas à la construction primitive de l'église, mais à l'époque de sa réédification, advenue en 1099. Malheureusement le mauvais exemple entraina plus tard Mongeri lui-même et dans une de ses dernières publications, il présente ces chapiteaux comme des travaux du VIIIe siècle; mais en admettant qu'il ne se soit pas laissé entrainer par le courant, son jugement ne serait pas juste pour cela, car s'il est vrai qu'une grande partie de ces sculptures et spécialement des deux grands chapiteaux, portent la cachet le plus prononcé du style lombard de la fin du XIe siècle, il ne l'est pas moins que le reste, c'est-à-dire une quarantaine de morceaux sculptés, paraissent être les vrais restes de l'église du VIIIe siècle.

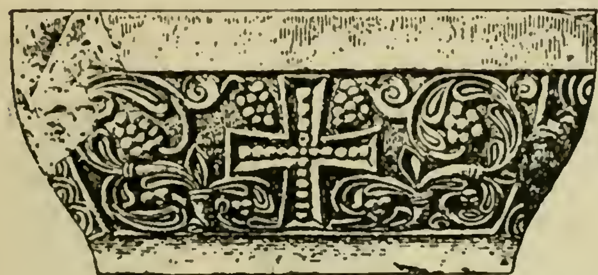


Fig. 56. — Tailloir de l'église d'Aurona — Milan — VIIIe siècle.

Et c'est parmi ces ruines que l'on peut voir les décorations les plus élégantes et les plus fines que les sculpteurs grecs du VIIIe siècle aient produites en Italie. Ce sont pour la plupart de petits pilastres ou des bandes qui devaient appartenir aux balustrades de

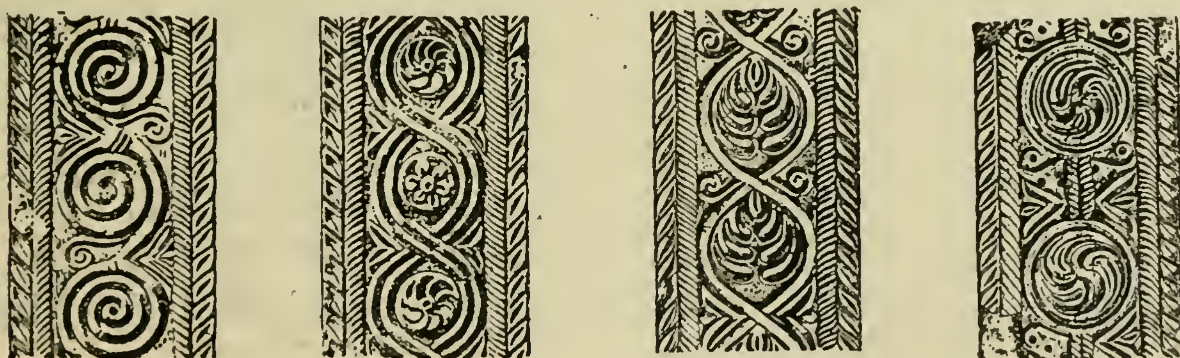


Fig. 57. — Pilastres de l'église d'Aurona — Milan — VIIIe siècle.

l'église, richement ornés de fusarolles, de perles, de feuilles, de calices, de lis de toutes les façons, ou des branches de lierre, sculptées avec tant grâce et de souplesse, qu'elles ne dépareraient en rien les décorations de la renaissance. Citons en particulier deux pilastres isolés, d'environ 2 mètres 38 centim. de hauteur et de 0.22 cent. de largeur, surchargés de petites feuilles, de cordons, de rinceaux,

d'entrelacs et de roses toujours élégantes. Un autre pilastre angulaire est orné de tigettes, de grappes et de feuilles sculptées; un autre plus petit semble avoir été orné de plaques en marbres polychromes. Il ne reste qu'un fragment de parapet, avec une partie de petite archivolte surmontée d'une rose, flanquée de nids de petits oiseaux avec leur mère à quelque distance; sur les côtés et à la partie supérieure, des restes d'inscription dont les lettres sont en relief. Deux petits chapiteaux de colonne mutilés, montrent une imitation peu heureuse du style corintien. Deux autres, au contraire, beaucoup plus grands et qui, suivant toute probabilité, étaient deux tailloirs à la byzantine, analogues, quoique moins hauts que ceux du Ve et du VIe siècle, sont richement couverts de croix ou de colombes flanquées d'élégants rinceaux à grappes de raisin et à entrelacs.

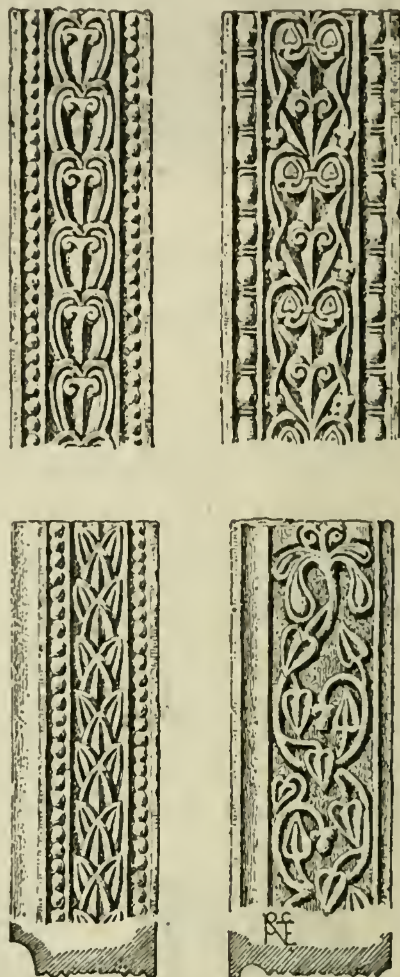


Fig. 58. — Pilastres (petits) de l'église d'Aurona — Milan — VIIIe siècle.

On peut admirer aujourd'hui au Musée dè Bréra à Milan toutes ces précieuses sculptures entassées sans ordre avec les autres de style roman de la même église. Ces dernières étant souvent une imitation des premières, c'est là sans doute la cause principale pour laquelle on les a regardées jusqu'ici comme étant d'une même époque; mais à présent qu'on sait reconnaître deux époques et deux styles différents, il serait convenable que la direction de ce Musée archéologique pensât à faire de ces restes nombreux deux groupes distincts sagement ordonnés.

On peut voir dans le même Musée une colonnette fragmentée avec son chapiteau, qui accusent les manières les plus grossières du VIIIe siècle, comme celles du Musée de Cividale, et sont sans doute l'œuvre d'italiens, élèves des Grecs (voyez *Fig. 41*).

Les historiens milanais Torre et Castigliani ont écrit que l'église de saint-Vincent-*in-Prato* de Milan fut fondée par Didier, dernier roi des Lombards, en 780. Le Comte Mella, dans ses études sur cette basilique, a déclaré tout simplement cette assertion fausse, se basant sur ce que le royaume lombard était tombé dès 774. Mais si

l'on ne doit pas accepter aveuglement la tradition, il n'est cependant pas permis de la fouler aux pieds, sans avoir entre les mains des arguments décisifs. En effet, cette date pourrait être juste, si l'on considère que les péripéties politiques de la chute des Lombards peuvent avoir retardé de quelques années la fondation de cette église, pour la construction de laquelle Didier pouvait avoir déjà versé des sommes d'argent. Mais Mella voulait à tout prix que cette basilique eût une origine antérieure à l'époque lombarde, et il avait hâte de se débarrasser de toutes ces indications qui entravaient sa marche. Nous verrons au chapitre suivant, que l'église actuelle est légèrement postérieure à l'époque lombarde, sans nier toutefois qu'elle ait pu être commencée par Didier sous la forme d'un plus modeste édifice; d'autant plus que nous pouvons reconnaître les traces du style du VIIIe siècle dans un des chapiteaux des nefs. Il a de bonnes proportions et imite grossièrement le corinthien, présentant des feuilles de palmier au lieu d'acanthe; plus haut des croix et des roses au milieu de maigres tigettes supportant un léger abaque. Il est très détérioré.

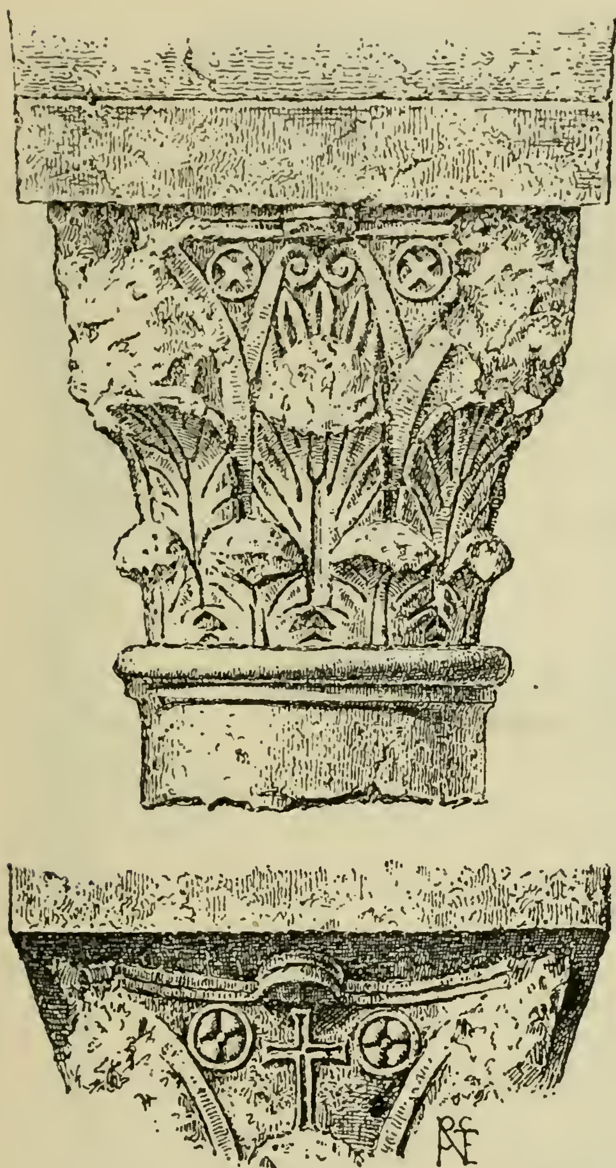


Fig. 59. — Chapiteau de saint-Vincent-*in-Prato* — Milan — VIIIe siècle.

BERGAME. — On peut voir au Musée Sozzi, à Bergame, trois fragments sculptés dans le style grec du VIIIe siècle; le plus important présente une tresse limitée par des cordons et encadrée de de rinceaux formés par des tigettes recourbées.

BRESCIA. — La profonde crypte de saint Philaster dans la Rotonde de Brescia, ou vieille Cathédrale, nous offre une longue série de chapiteaux de toute sorte avec une progression chronologique singulière, car outre ceux qui remontent évidemment à la

9

construction du souterrain, datant de la fin du VIII[e] siècle, on en employa, par économie, plusieurs autres provenant de constructions plus anciennes, chrétiennes ou païenes. Deux de ces derniers, — qui n'ont certainement pas été sculptés pour les pilastres qui les supportent, étant destinés à des colonnes, et par conséquent antérieurs à la construction de la crypte — montrent clairement qu'ils appartiennent à cette classe des simples et maigres chapiteaux grecs du VIII[e] siècle, dont on trouve le prototype à saint-Georges de Valpolicella. Ils sont de formes un peu massives; les feuilles qui serpentent tout autour, quoique grossières, sont rendues avec une netteté suffisante; les pans coupés en sont unis, les volutes nullement difformes, l'abaque proportionné.

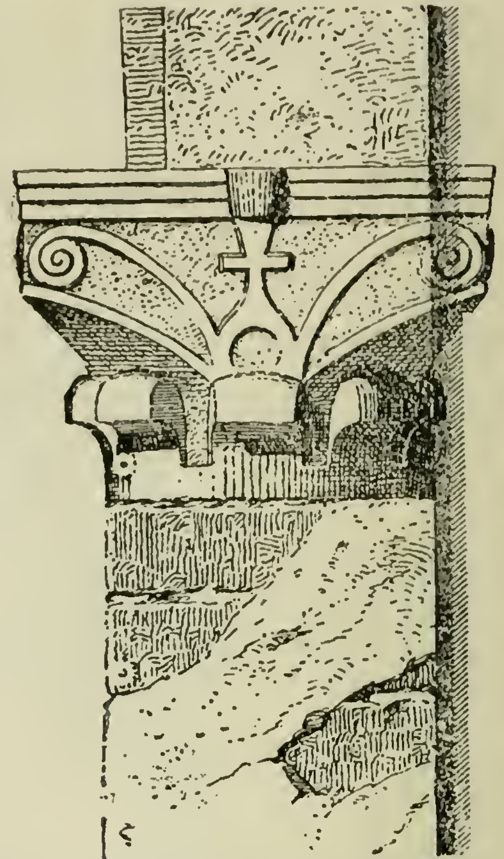


Fig. 60. — Chapiteau de la Crypte de la Rotonde de Brescia — VIII[e] siècle.

Je l'ai dit au commencement de cette étude: Cordero croyait fortifier ses assertions relatives à la continuité du style latin en Italie, pendant toute la période lombarde, en nous indiquant quelques constructions, que d'irréfragables documents démontraient, selon lui, avoir été élevées à cette époque. Or il s'était borné à quatre exemples: les églises de saint-Frigidien et de saint-Michel à Lucques, le palais des Tours à Turin et l'église de saint-Sauveur à Brescia; exemples bien peu nombreux, mais qui néanmoins auraient été suffisants, si pour la plupart d'entre eux, les documents, prétendus irréfragables, dont les appuyait Cordero, ne s'étaient évanouis comme la fumée devant une critique consciencieuse et impartiale. Nous l'avons vu plus haut en effet, les deux églises de Lucqnes et la porte de Turin appartiennent à une autre époque qu'à celle des lombards; aussi ne nous reste-t-il plus à voir, s'il est permis de lui donner raison, au moins en ce qui regarde saint-Sauveur de Brescia. Réduite à ce point, la question devient tellement simple, que nous pouvons nous y arrêter un moment, car si Cordero devait être encore battu sur ce point, toutes ses conjectures crouleraient pêle-mêle comme un fragile château de cartes.

Voyons d'abord ce que disent les documents. Un ancien rituel du monastère débute ainsi: *Anno ab incarnatione Di CCCCCCCLIII inchoatum fuit monasterium nostrum..... Postea consecratum fuit per Dominum Papam cum suis cardinalibus prout invenitur in chronicis satis autenticis in dicto nostro monasterio .....* Les mémoires historiques et les diplômes assurent que ce monastère fut fondé par le lombard Didier, conjointement avec Ausa, sa femme, avant de monter sur le trône, par conséquent sous le règne d'Astolphe.

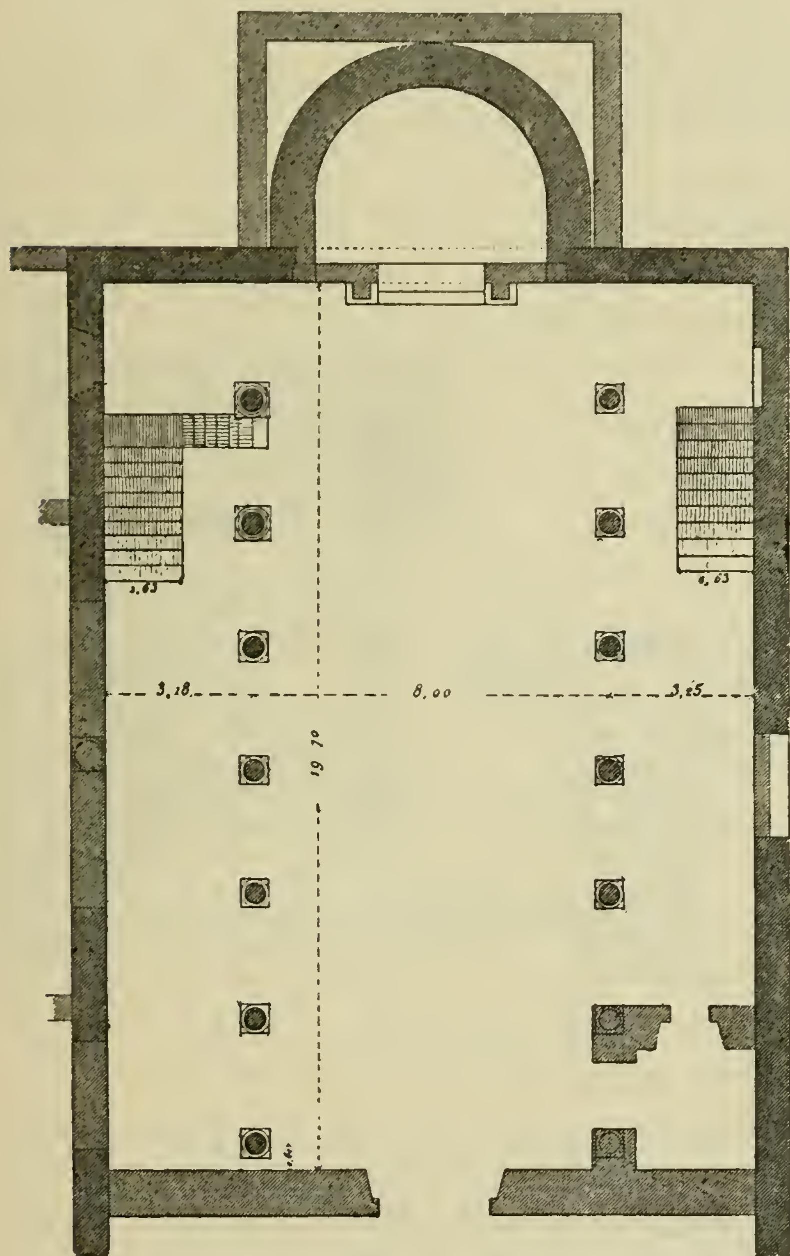


Fig. 61. — Plan de l'église saint-Sauveur. — Brescia — a. 753.

Ces notices, chacun le voit, ont tout l'air d'être authentiques, et la raison veut qu'on les accepte d'autant plus, qu'elles ne contiennent aucune contradiction : on lit en effet dans Anastase qu'en 753 le Pape Étienne III traversait la Lombardie pour se rendre à la cour d'Astolphe. Mais ce qui peut donner à réfléchir, c'est que ces documents parlent du monastère et ne mentionnent aucunement l'église attenante. Si, avant cette époque, il n'y avait pas d'église en cet endroit, il serait raisonnable de la croire comprise dans le mot monastère; mais sachant qu'à l'endroit même où s'élève saint-Sauveur, il existait déjà, dès le VIe siècle, l'église de saint Michel et saint Pierre, — il en reste quelques chapiteaux byzantins, — qui pourrait trouver un tel doute sans fondement?

Les documents historiques étant par conséquent, je ne dirai pas, incertains, mais absolument nuls, il semble que le soin de trancher la question revient à l'examen artistique du monument; et il la tranche en effet. Mais si un doute de cette nature avait été exposé à Cordero, aurait-il su l'éclaircir? Aurait-il su discerner dans cette église les sculptures, appartenant à sa première construction, de celles qui se rapportent à la réédification de Didier? Je me permets d'en douter, soit parce qu'il n'a pas mentionné ce dualisme, les attribuant au contraire toutes au VIIIe siècle, soit parce que ses études sur les monuments de cette époque étaient trop incomplètes encore et trop confuses.

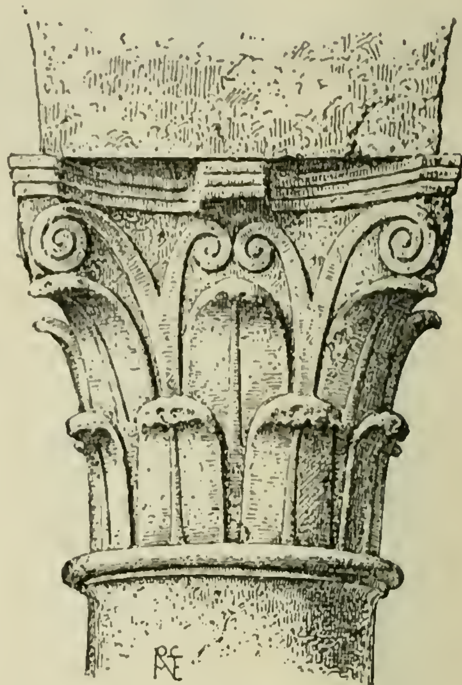


Fig. 62. — Chapiteau de l'église saint-Sauveur — Brescia — a. 753.

C'est uniquement grâce à la lumière que nous donnent les chapiteaux de Valpolicella et leurs semblables, qu'en envoyant de pareils, si non comme dessin, au moins comme caractère et comme ciseau, sur quelques colonnes de l'église de saint-Sauveur, on peut accepter l'opinion de Cordero, et accorder au mot *Monastère*, consigné dans les documents, l'interprétation la plus large.

Cette église est de forme basilicale primitive, divisée en trois nefs par deux rangs de colonnes, aujourd'hui réduites au nombre de six de chaque côté; la partie antérieure a été démolie lorsqu'on a construit la partie supérieure de sainte-Julie. Les fûts des colonnes diffèrent par le diamètre, le hauteur et la qualité. On remarque ceux des chapiteaux qui doivent avoir servi à l'église préexistante et qui accusent le style de la première moitié du VIe siècle: quelques-uns ressemblent aux corinthiens sculptés dans les églises érigées à Ravenne par Théodoric; d'autres plus ornés dénotent l'influence de la plus riche manière byzantine. Mais ceux, qui doivent se rapporter au temps de Didier, sont bien peu de chose. Si l'on voit dans le chapiteau de Valpolicella un souvenir malheureux du corinthien, dans ceux de saint-Sauveur, l'idée s'en dégage clairement. Aussi les feuilles en sont dures et unies, les tigettes maigres, l'abaque raide. Dans quelques-uns de ces chapiteaux, la feuille

centrale supérieure de chaque face a été supprimée pour faire place à une croix (1).

Au-dessus des chapiteaux se recourbent immédiatement des arcs à plein cintre sans tailloirs, ni pieds-droits et sans aucune moulure, si toutefois ils n'ont pas été, à l'origine, ornés de stucs. Il ne reste plus rien de la partie supérieure de l'église, des fenêtres et du toit; mais on peut deviner à la simplicité primitive de ce qui subsiste, et la forme de celles-là et les enchevauchures nues et découvertes de celui-ci.

Au fond de la nef centrale tournait autrefois une abside profonde, dont on retrouve les fondations dans la crypte située au-dessous. Cette crypte est un large souterrain, qui s'étend sous le fond des nefs, l'espace de deux entre-colonnes de chaque côté, et est divisée en deux parties absolument différentes l'une et l'autre de structure et de style. L'une correspond aux nefs, sans toutefois en soulever aucunement le pavé et est formée d'une petite forêt de colonnettes supportant de petites voûtes à croisière. L'autre correspond à l'abside et s'élève assez pour avoir nécessité un exhaussement du sol de l'abside de deux ou trois marches. Elle est formée de pilastres en briques supportant des arcades, ornées de stucs, et de petits pilastres en pierre avec chapiteaux; les uns et les autres servent de base à une couverture de grandes et minces dalles de pierre, qui constituaient le pavé de l'abside supérieure. Cinq petites fenêtres pratiquées dans le haut de la muraille absidale l'éclairaient.

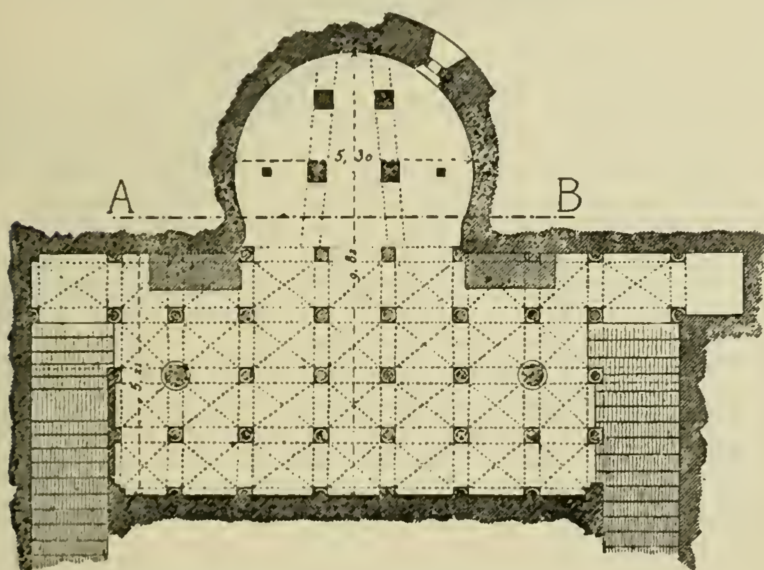


Fig. 63. — Plan de la Crypte de saint-Sauveur — Brescia — VIIIe et XIIe siècle.

A quelle époque appartient cette crypte? Vraisemblablement à deux époques différentes. La première partie est sans aucun

1) Dartein a donné le dessin d'un de ces chapiteaux avec croix, mais en interprétant mal la partie inférieure mutilée, et en la supposant d'un seul rang de feuilles; tandis qu'en l'examinant avec soin, on voit encore les traces évidentes de la rangée inférieure.

doute un travail de la fin du XIIe siècle, comme l'annoncent ses chapiteaux aussi gracieux que variés, que Cordero d'abord, puis Labus et Garrucci, ont attribués par erreur au VIIIe siècle. Quant à la seconde, si nous étudions sa structure, nous voyons quelque chose d'embarrassé et de primitif, qui décèlerait comme les premiers tâ-

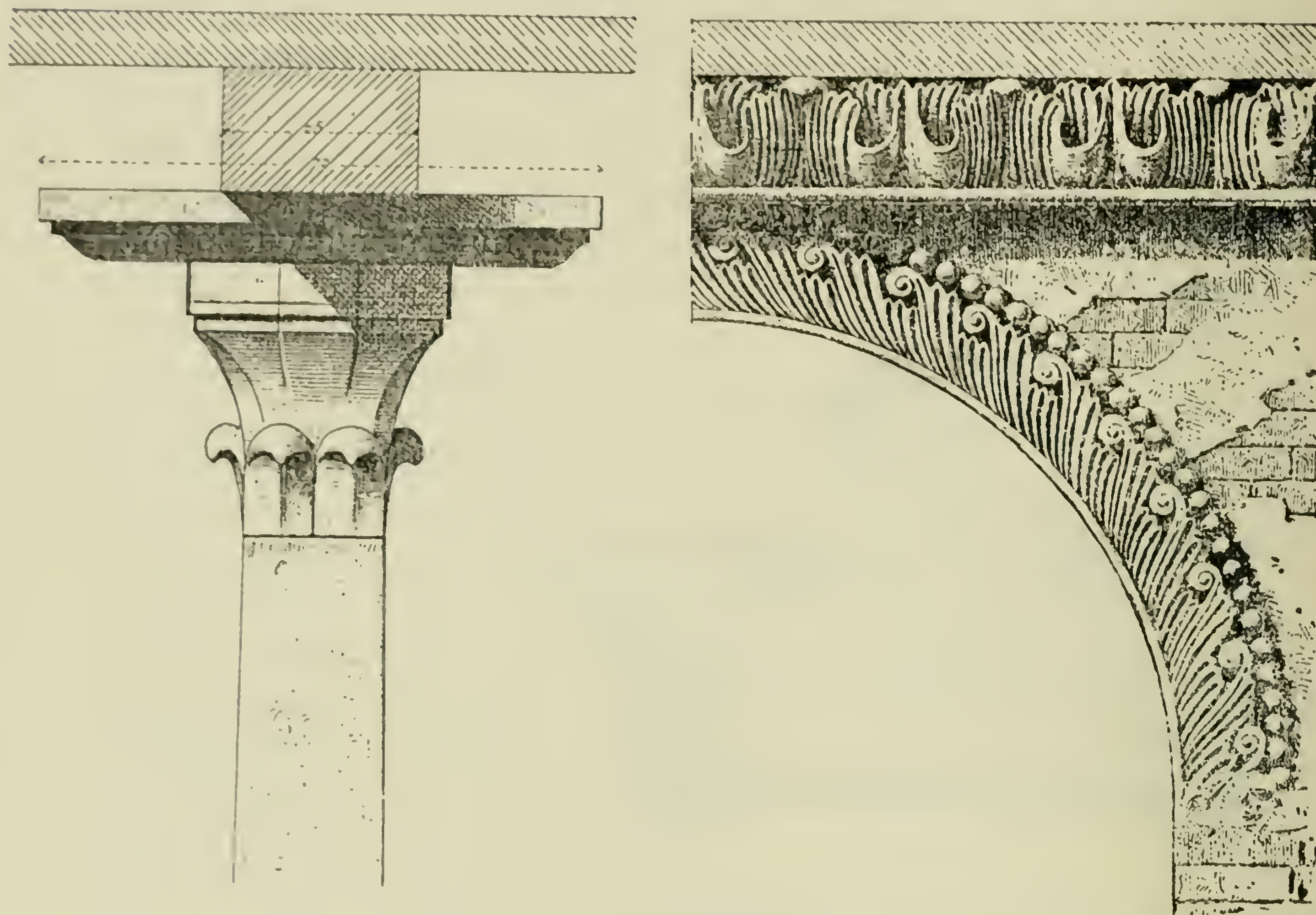


Fig. 64 — Détails décoratifs de saint-Sauveur — Brescia — VIIIe siècle.

tonnements d'un artiste en présence d'un problème qu'il ne savait comment résoudre; et si nous en examinons les détails décoratifs, c'est-à-dire les chapiteaux et les stucs, nous les trouvons empreints du caractère du style byzantin du XIIIe siècle (V. *Fig. 64*). Devra-t-on donc conclure que cette partie de crypte est contemporaine de la construction de l'église, c'est-à-dire de la moitié du VIIIe siècle? Un grand nombre s'y refuseront, persuadés que l'usage des cryptes n'est pas antérieur au XIe siècle; mais non pas moi, car je sais que le VIIIe siècle et encore plus le IXe nous fourniront de nouveaux modèles de cryptes plus perfectionnées, qui s'élevaient sou-

vent au-dessus du niveau de l'église, en exhaussant le chœur, et que, pour cette raison, j'aime à appeler, comme Dall'Acqua Giusti [1]), *Cryptes presbytérales*. Ces cryptes, chacun le sait, devinrent, dans la suite, l'un des caractères les plus saillants des églises romanes. Elles n'avaient en effet rien de commun avec ces petits souterrains, qui, dans les anciennes basiliques chrétiennes de Rome, s'ouvrent sous le ciborium du maitre-autel et sont appelées *confessions*.

Mais comme il n'y a pas de règle sans exception, les confessions des six premiers siècles présentent quelquefois l'élévation et presque les dimensions d'une véritable crypte presbytérale; et cela a lieu dans les contrées basses où le sol marécageux ne permettait point de creuser des souterrains secs. Il en fut ainsi à Ravenne, où la Cathédrale et l'église de saint-Pierre majeur, (aujourd'hui saint-François), nous apparaissent pourvues de cryptes correspondant à l'abside, lesquelles par le style de la plupart des chapiteaux et surtout des pavés en mosaïque, dont on aperçoit la trace, accusent le Ve ou le VIe siècle. Ce sont là cependant des exemples isolés et rien de plus que des confessions plus larges et plus hautes que d'ordinaire.

En tout cas les confessions servaient à recevoir les précieuses reliques des saints et des martyrs, et par la même ne furent nécessaires que dans les églises, qui en possédaient. Saint-Sauveur de Brescia était de ce nombre; on le voit par un diplôme l'Adelchus, fils de Didier, qui se recommande à l'intercession *« de suprascriptorum corpora qua in ipso sancto cenobio humata quiescunt »* [2]). Tout cela me paraît affermir l'opinion que l'église avait une crypte dès le VIIIe siècle, et que la partie, que nous connaissons, en est un reste. Je dis partie, car elle devait être assurément plus grande que ce petit morceau, ne serait-ce que d'après les marches qui devaient y descendre. Mais, suivant toute probabilité, elle occupait absolument la même superficie que l'actuelle et voici sur quoi je m'appuie: la crypte antérieure renferme les soutiens immédiats des deux grandes colonnes des nefs consistant en blocs de marbre cannelés; ils sont du même style que les colonnes et furent par con-

[1]) M.^r^ le chevalier Antoine Dall'Acqua Giusti est professeur d'histoire de l'Art à l'Institut royal des Beaux-Arts de Venise. J'ai été son élève, et lui dois, à ce titre, une vive gratitude pour l'enseignement qu'il m'a donné, et le service d'avoir éveillé en moi l'amour, je dirai même, la passion pour ce genre d'études.

[2]) Dartein, ouvrage cité.

séquent placés en même temps qu'elles; car, chacun le devine assez, s'ils n'avaient eu l'intention de faire une crypte, les constructeurs ne se seraient pas donné la peine de les placer dessous.

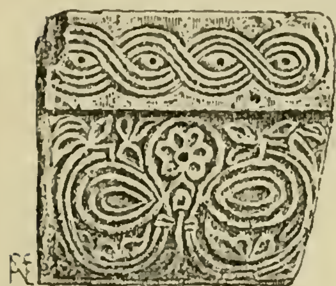
La crypte de saint-Sauveur, qui, à l'origine, était peut-être entièrement semblable à la portion absidale qui en reste, a donc été, suivant toute probabilité, le premier ou l'un des premiers essais des véritables cryptes presbytérales; c'est certainement le plus ancien que je connaisse.

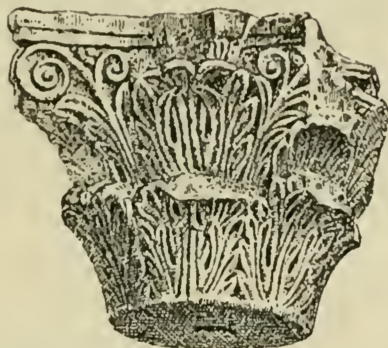
On doit donc avoir en grande considération cette église de Brescia, car si l'on peut montrer plusieurs fragments décoratifs du VIIIe siècle, appartenant à la période lombarde, quand on cherche des constructions suffisamment conservées, qui renferment en elles une idée, et révèlent la technique ou le style de cette époque, on ne trouve que ce monument, et il me parait difficile qu'on en découvre jamais d'autres. Si cette église était en Toscane, ou à Rome, où la forme basilicale a toujours été le type préféré des architectes, même des siècles qui suivirent le Xe, nous pourrions certainement en tirer la conséquence, que pendant la domination des Lombards, le style latin était encore le seul qui fût suivi dans toute l'Italie; mais l'église saint-Sauveur étant située dans cette Lombardie, qui, lorsque le style roman fit irruption, fut la première à bannir pour toujours la vieille forme latine, nous pouvons logiquement affirmer, même sur cet unique exemple, que le système basilical, à peu d'exceptions près, était le seul en usage en Italie pour les monument sacrés pendant cette obscure période; de plus, nous le verrons au IXe siècle se maintenir dans cette contrée, et même à Milan lorsqu'on l'y croit communément tombé en désuétude.

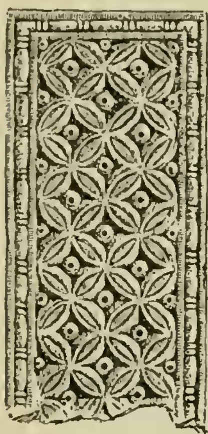
Mais l'église de saint-Sauveur nous offre encore un autre avantage; elle a doté richement le Musée Chrétien attenant de splendides œuvres de sculpture, restes des riches accessoires, dont Didier avait voulu qu'elle fût somptueusement pourvue par les mains des artistes grecs habituels.

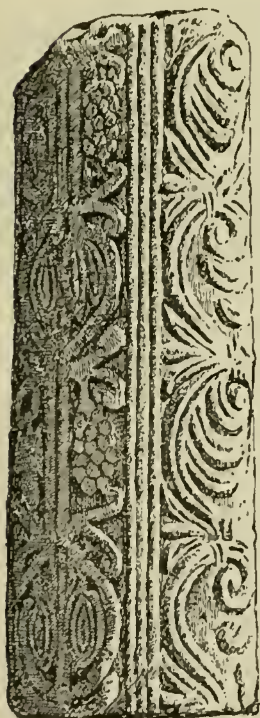
Si les sculptures de l'églises d'Aurone sont fines et élégantes, celles de saint-Sauveur ne le sont pas moins. Là encore nous avons de petits pilastres carrés, gracieusement recouverts d'ornements géométriques et de fusarolles; des colonnettes, les unes octogones, les autres cylindriques, couvertes comme un damas d'ornements de toute sorte; des chapiteaux de dimensions variées, les uns très élégants et fins, d'autres un peu grossiers, mais toujours

riches; un tailloir carré ayant le profil d'un champignon, découpé en feuilles de palme; plusieurs cymaises de chapiteau à double console, faites pour soutenir les architraves; un grand nombre de bandes horizontales, qui pouvaient être des architraves ornées de petits arcs enchevauchés, enrichies de perles ou d'entrelacs d'osier. Tous ces fragments pouvaient appartenir aux barrières du chœur; mais l'ambon devait briller au milieu d'eux d'une riche élégance. Si parmi les modèles d'ambon du VIIIe siècle que nous avons vus jusqu'ici, nous n'avons pu trouver que les parapets convexes de la partie centrale supérieure, les restes de saint-Sauveur nous offrent au contraire les côtés ou parapets du petit escalier qui y conduisait. Telles sont à mon avis deux plaques de marbre (dont l'une réduite à un tout petit fragment) de la figure d'un triangle scalène, encadrées d'une bande à entrelacs de joncs petits et compliqués, qui renferment, au milieu d'une profusion d'élégants rinceaux bien distribués, un superbe paon.









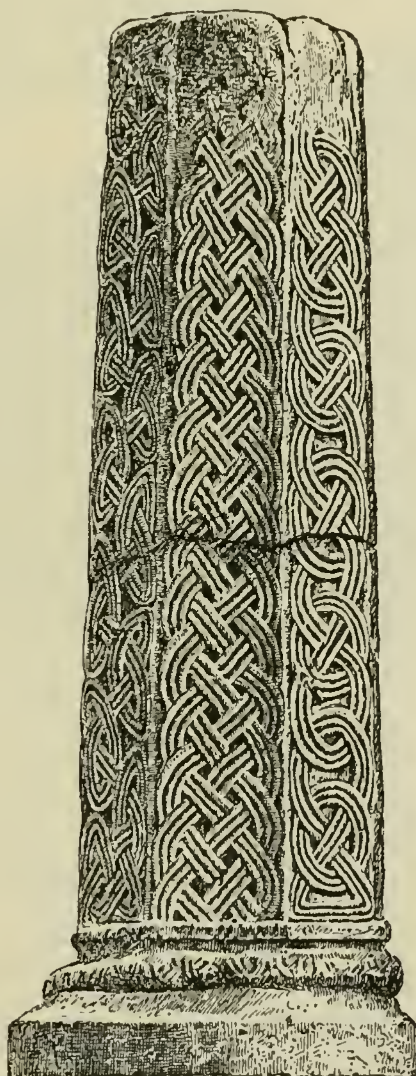


Fig 65. — Détails décoratifs de saint-Sauveur — Brescia — VIIIe siècle.

Ici nous devons nous incliner et saluer comme il convient l'artiste qui l'a sculpté; il est sans contredit le meilleur de ceux qui travaillaient alors en Italie, et il mérite assurément de figurer même parmi les plus habiles du VIe siècle, — si toutefois le VIe siècle a su produire un paon de formes aussi élégantes, sur un fond aussi gracieusement orné que celui de saint-Sauveur. Les proportions en sont régulières, les mouvements justes et naturels,

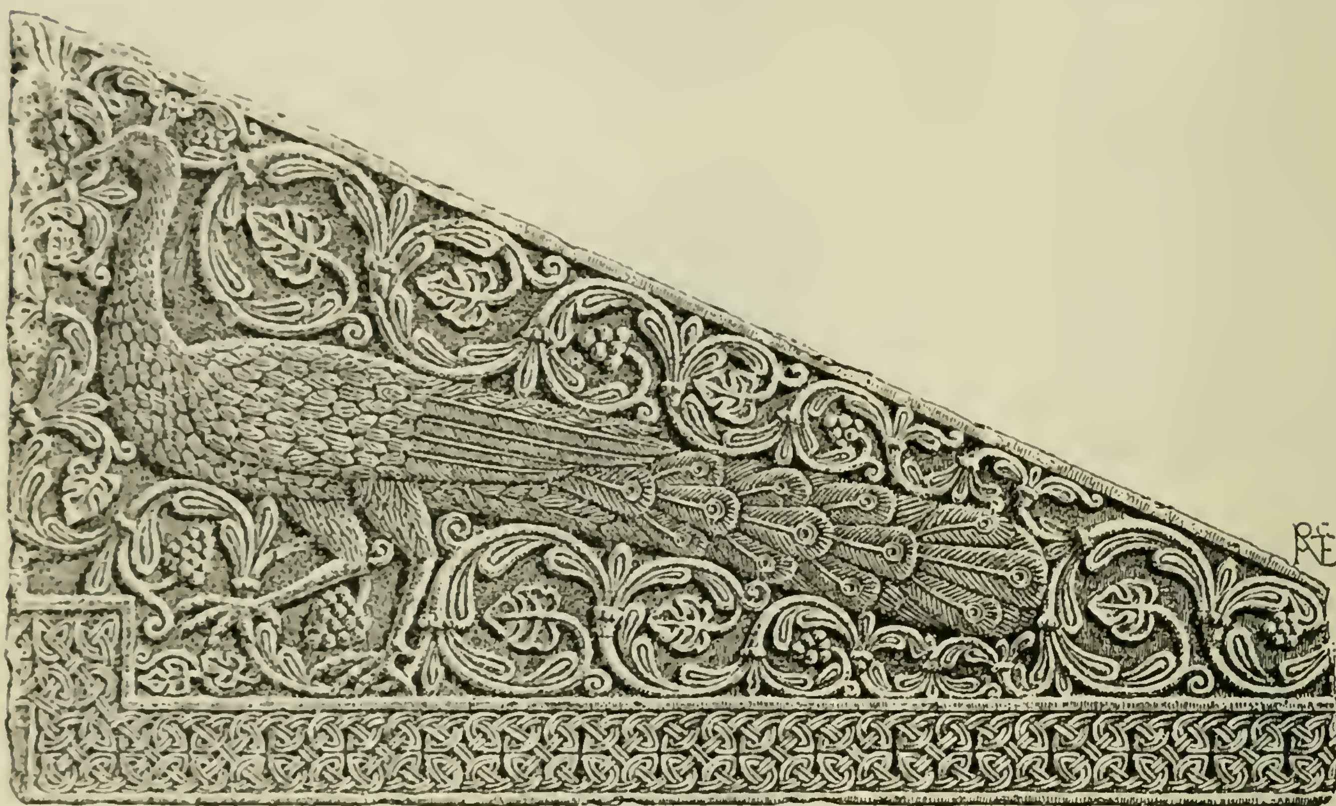


Fig. 66. — Fragment peut-être de l'ambon de saint-Sauveur — Brescia — VIIIe siècle.

le dessin très fin, la sculpture soignée; et vu à travers ces gracieux rinceaux il ressemble à un magnifique tapis oriental. C'est le chef-d'œuvre du VIIIe siècle.

Plusieurs autres débris considérables proviennent de saint-Sauveur. On cite, pour l'élégance des ornements, une curieuse et charmante petite archivolte convexe, tout à fait semblable à celle que nous avons vue au Musée de Venise; une plaque de marbre sur laquelle est une croix perlée au milieu de roses, de palmes et d'entrelacs, et enfin une pierre très importante percée de deux petites arcades soutenues par des colonnettes, avec archivoltes, petits chapiteaux et sommet, enrichies d'ornements et avec une bande au-dessous à larges et curieux champignons. C'était sans doute la base



Fig. 67. — Autres détails de saint-Sauveur — Brescia — VIIIe siècle.

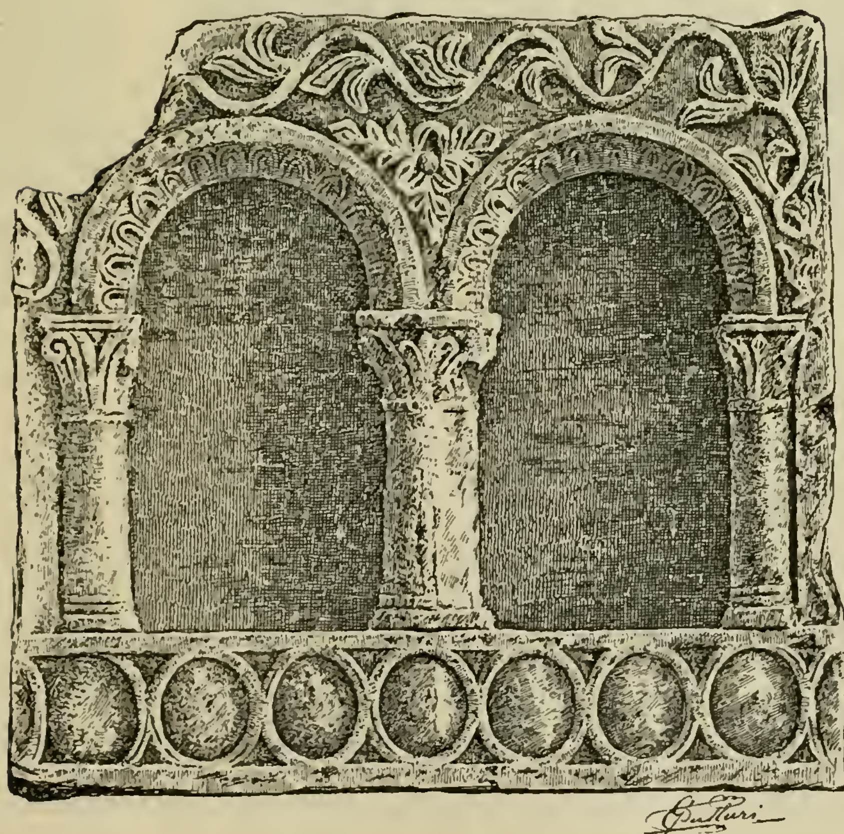


Fig. 68. — Petite fenêtre de saint-Sauveur — Brescia — VIIIe siècle.

de l'autel tournée vers le public; et les deux petites fenêtres, garnies de grilles en fer et communiquant avec la Crypte, permettaient probablement de voir les tombeaux des saints, qui y étaient enfermés, exactement comme sur certaines confessions des églises de Rome.

PAVIE. — Si nous avons vu ces artistes grecs travailler dans des villes de second ordre, et quelquefois même dans des villages, il est facile d'imaginer qu'ils durent travailler, à plus forte raison, dans la capitale du royaume lombard, à Pavie. Mais des nombreux ouvrages qu'ils purent y exécuter, il ne nous reste que fort peu de chose; ce sont des devants de sarcophages, plus ou moins ornés, qui se trouvent dans la cour du palais Malaspina. Il faut citer au premier rang ceux qui renfermaient autrefois les cendres de cette Théodota qui fut

victime de la brutalité du roi Cunibert, et qui mourut ensuite, on le croit du moins, religieuse, en l'an 720 [1]).

Là nous retrouvons une parenté avec les sculptures de Cividale. Une bande élégante à cercles entrelacés, tour à tour grands et petits et remplis de rosaces, ou de feuilles et de grappes d'une certaine finesse et originalité, sert de cadre aux sujets des faces du sarcophage. L'un représente deux paons grossiers qui boivent dans un vase au



Fig. 69. — Tombeau de Théodota — Pavie — VIII[e] siècle.

milieu de roses, de lis et de tresses; l'autre, deux lions ailés d'un dessin moins barbare, les corps terminés par des queues de dragon, placés des deux côtés d'un arbre fantastique, tout à fait semblable à celui que nous avons vu sculpté sur le parapet de Sigualdo, au Baptistère de Cividale. La différence la plus notable est dans les deux têtes sortant des branches de vigne, qui, pendant qu'elles sont de lions à Cividale, sont ici de griffons; mais en tout cas l'un et l'autre animal sont reproduits sur les deux monuments. Un des côtés

(1) Muratori, *Annali d'Italia.*

du sarcophage offre, dans un contour de rinceaux, un agneau portant la croix. Outre ces débris et les pierres susdites, ornées en quelques-unes de leurs parties, on voit sous le même portique une bande et un fragment, peut-être de parapet, décorés de cercles, de roses et de croix.

Si le VIIe siècle n'a pu nous montrer à Pavie aucun édifice, il en faut presque dire autant du VIIIe siècle, car le temps et les révolutions n'en ont pas épargné un seul. J'ai dit *presque;* car s'il ne reste pas un édifice complet, il en subsiste au moins une partie et elle n'est pas sans intérêt. C'est une muraille latérale en briques de l'église de sainte-Marie *foris portam*, aujourd'hui *delle caccie*, basilique dont la fondation est attribuée par presque tous les historiens de Pavie à la princesse Epiphanie, fille du roi Ratchis (744-749). Son existence fut révélée au public par Dartein, mais celui-ci en fit peu de cas, car en comparaison des ruines de l'église d'Aurone, elle ne pouvait lui montrer aucun progrès vers l'architecture lombarde. Je l'apprécie au contraire beaucoup, précisément parce que n'accusant aucune introduction de formes nouvelles, elle confirme une fois de plus ce que nos recherches nous ont démontré jusqu'ici et tout en manifestant un retour aux formes byzantines du VIe siècle, elle trahit la main d'artistes grecs. Tels sont les arcs-doubleaux, soutenus par des bandes que l'on voit encadrer extérieurement les fenêtres des nefs latérales, correspondant aux arcades intérieures, comme à la Cathédrale de Grado, à saint-Apollinaire hors de Ravenne et dans une foule d'églises de cette ville et de la Grèce, appartenant au VIe ou au Ve siècle.

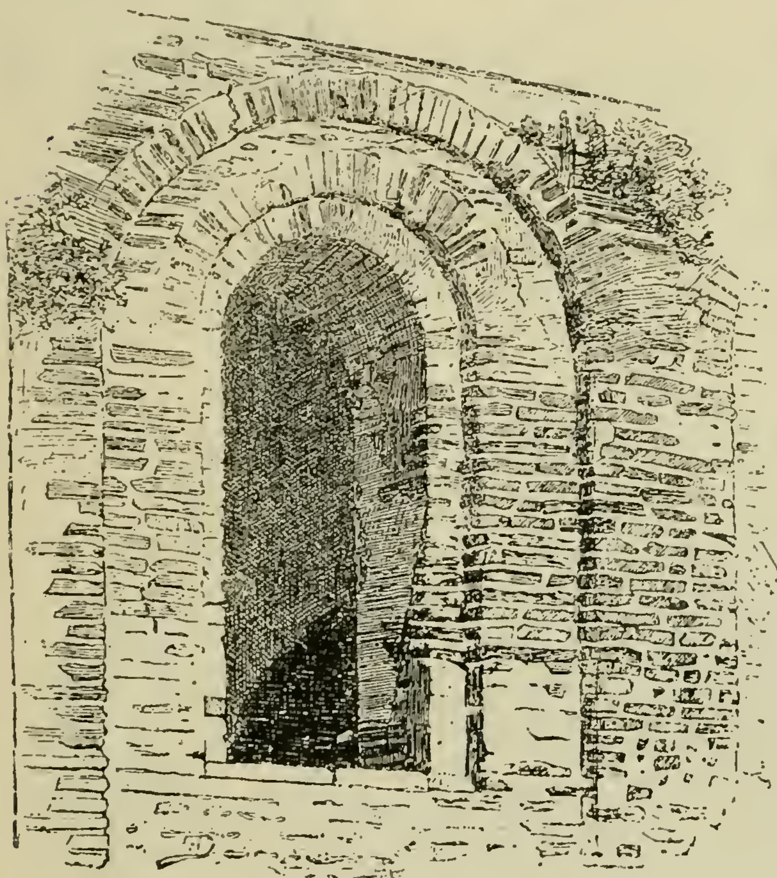


Fig. 70. — Muraille extérieure de sainte-Marie *delle Caccie* — Pavie — VIIIe siècle.

LIBARNA. — On a retrouvé également des traces du style grec du VIIIe siècle dans la petite colonie de Libarna sur les Apennins, au Nord de Gênes, et un fragment de crépi avec reliefs en stuc, déjà signalé par Cordero, qui lui a assigné le IIIe siècle. Les rinceaux de tigettes le rapprochent surtout des fragments de Bergame, et les croix de ceux de Torcello et de Ravenne.

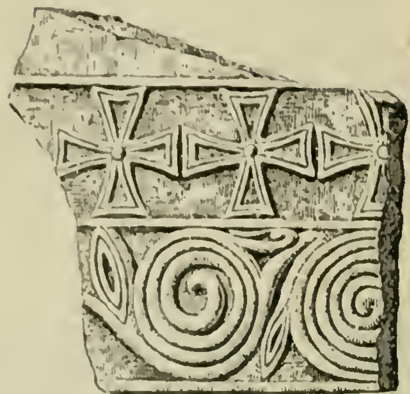


Fig. 71. — Fragment de crépi trouvé à Libarna — VIIIe siècle.

ALBENGA. — Dans l'ancien Baptistère d'Albenga, (connu grâce à une petite monographie du regretté Comte Edouard Arborio Mella de Verceil), des deux côtés de la grande niche rectangulaire, au fond de laquelle s'ouvrait autrefois la porte d'entrée, aujourd'hui murée, se trouvent

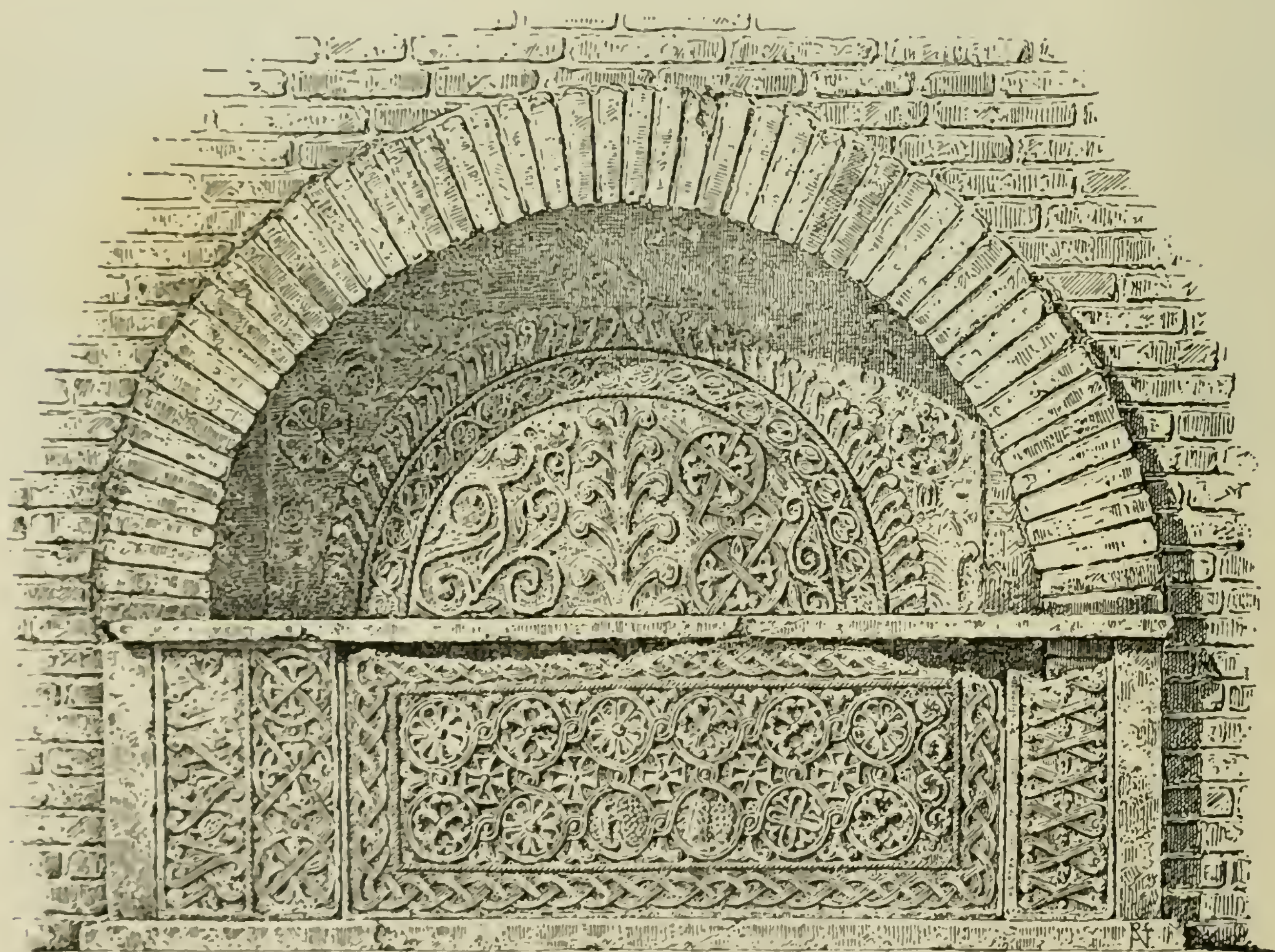


Fig. 72. — Tombe au Baptistère d'Albenga. — Fragments du VIIIe siècle.

deux tombes à terre, placées sous deux petites voûtes semblables aux arceaux des catacombes. Elles sont décorées de plaques de

marbre, sculptées en bas-reliefs ornementaux où Mella a cru reconnaître le style roman, mais que je dois classer parmi les travaux grecs du VIIIe siècle.

La variété et la multiplicité des morceaux et cette particularité qu'ils ne s'adaptent point aux dimensions des tombes et à la forme des arceaux, montrent clairement qu'il s'agit d'un ouvrage fragmentaire, auquel ont été employés les restes d'une balustrade presbytérale, d'un ciborium, de fenêtres et autres ouvrages du VIIIe siècle.

Le morceau le plus considérable est un parapet rectangulaire, encadré de cordons et des entrelacs d'osier habituels, orné de cercles reliés ensemble, séparés par des lis et des croix, et garnis de rosaces de différente sorte, ou de grappes de raisin et de feuilles. Il faut remarquer sur les autres plaques les entrelacs mixtilignes, et certaines décorations formées d'SS entrelacées, qui rappellent celles de Cividale. Ces tombes sont fermées, d'un côté, par un fragment sur lequel est une croix grecque perlée, au haut, d'une hampe flanquée de roses à rayon ou à girandole et entourée de cordons et d'entrelacs: de l'autre, par un morceau de plaque arqué sur lequel se trouve une croix formée de simples tresses, et percé de trous circulaires, qui en font un ancien chassis de croisée.

L'arceau de la tombe gauche, le seul qui soit orné, offre une archivolte, peut-être de ciborium, avec tigettes rampantes, rosaces, et rinceaux et au-dessous une lunette demi-circulaire, qui semblerait faite pour l'archivolte, et qui est la seule chose en ce genre et de ce style que j'aie jamais rencontrée. C'est une bande de petits rinceaux qui se recourbe en demi-cercle, et le champ est orné d'une palme au milieu de décorations détachées à tigettes et à entrelacs mixtilignes.

OSIMO. — Il y a une très grande analogie entre la bande qui encadre les faces du sarcophage de Théodota à Pavie, et celle qui entoure l'épitaphe qui devait figurer sur le tombeau d'un évêque d'Osimo et qui est ainsi conçue: IHIC REQVIESCIT IN PACE — VITALIANVS SERVVS XRI EPC. On sait de ce Vitalien qu'il assista en 743 au Concile de Rome, et on croit qu'il mourut sous le pontificat d'Adrien Ier (772-795). On y voit un vase à anse d'où sortent des sarments avec grappes, feuilles et tigettes. Dans le haut une croix grecque inscrite dans un cercle et çà et là des rosettes.

PÉROUSE. — Le célèbre Musée de Pérouse renferme un monument très remarquable du VIIIe siècle: un autel avec son Cibo-

rium en entier et parfaitement conservé, provenant d'une église de saint-Prospert, formé de quatre colonnes supportant autant d'arcs, couronnés d'une toiture octaèdre, terminée par une fleur en forme de pomme de pin. Rohault de Fleury a jugé par erreur, comme toujours, que cet ouvrage appartenait au IXᵉ siècle.

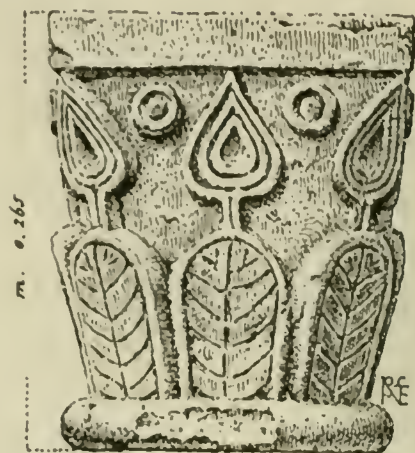


Fig. 73. — Chapiteau au Musée de Pérouse — VIIIᵉ siècle.

L'autel est entièrement dépourvu de décorations; mais en revanche les archivoltes du ciborium sont couvertes d'une profusion d'ornements très variés et très élégants, dans lesquels des entrelacs se mêlent aux palmes, aux feuilles de roses et d'acanthe sauvage, au milieu d'étoiles, de colombes, de paons, de flabelles et autres caprices. Ces archivoltes méritent sans contredit de figurer parmi les plus belles choses dont les artistes grecs du VIIIᵉ siècle ont doté l'Italie.

Leur ciseau toutefois se montre considérablement inférieur dans les chapiteaux des colonnes, ici, comme presque toujours, défectueuses. Il semblerait que ces pauvres artistes, souvent habiles à décorer finement des surfaces planes, perdaient toute leur valeur et montraient toute leur insuffisance, quand il s'agissait de modeler franchement en relief.

Le même Musée possède un petit chapiteau de cette époque, beaucoup plus grossier que ceux du Ciborium, à feuilles de palmier très dures, qui le rapprochent des plus vulgaires, que nous ayons vus dans la Haute-Italie.

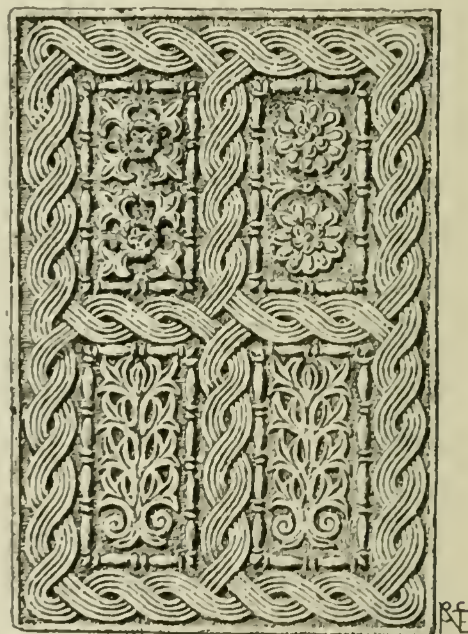


Fig. 74. — Balustrade existant sur le Campanile de la Cathédrale de Spolète — VIIIᵉ siècle.

SPOLÈTE. — Une ville qui, à cette époque, jouissait d'une grande considération et demeura longtemps florissante, ce fut Spolète, parce que les Lombards en avaient fait la capitale d'un de leurs Duchés. Aussi l'ai-je visitée dans l'espoir d'y trouver quelque travail qui pût me venir en aide dans cette étude et j'y ai découvert, en effet, deux sculptures qui semblent appartenir au VIIIᵉ siècle.

L'une consiste en une plaque de marbre rectangulaire, employée comme matériel dans la construction du campanile de la Cathédrale, avec beaucoup d'autres sculptures romaines ou du moyen âge. Elle est subdivisée par des tresses et des fusarolles en quatre carrés, occupés dessous, par des palmes semblables à celles de l'ambon de Modène, dessus, par des rosaces et des groupes de lis, comme à Cividale, à Murano et ailleurs.

L'autre sculpture, provenant de l'église des Apôtres, est conservée dans l'atrium de la Pinacothèque communale et offre comme décoration trois petites arcades supportées par de petits pilastres,



Fig. 75. — Bas-relief à l'Hôtel-de-ville de Spolète — VIII[e] siècle.

composant l'une des plus barbares architectures, qu'on ait jamais vues. Pas de bases, pas de chapiteaux, mais de simples marches superposées, au-dessous en forme de pyramide, au-dessus renversées; des arcs reposant à faux, sans membrures, mais de simples listeaux lourdement enrichis de petits cercles, de carrés, de méandres, de dents de scie, et surtout d'une myriade de petits trous au trépan.

Les figures humaines et celles des animaux sculptées sur cette pierre ne sont pas moins imparfaites, et quoique très barbares, elles le sont toutefois moins que celles si horribles de Cividale. Des trois arcs, deux seulement conservent des images de Saints, la tête entourée d'une auréole très en relief et concave, vêtus d'une toge et d'une longue tunique. Comme à Cividale, ce sont des traits tracés sur une superficie plane, saillant sur le fond d'environ deux centimètres, contournés aux extrémités et dans les plis par des raies et par un abaissement de quelques millimètres. Il y a dans les vê-

tements une tentative ingénue de réalisme qui frise le ridicule, et dans les plis une certaine prétention de faire ressortir le nu qu'ils recouvrent. On dirait que l'auteur était peintre ou plutôt qu'il avait sous les yeux une peinture ou une mosaïque de style byzantin et qu'il essayait, avec un art désormais usé et près de disparaître, d'en reproduire les formes ([1]).

NARNI. — Aux environs de Narni, dans une église à saint-Oreste, se trouve également un vieil autel formé en grande partie de fragments de plaques de parapets du VIII[e] siècle. On remarque des entrelacs curvilignes et mixtilignes; des rinceaux de feuilles assez grossières, une croix grecque avec tresses et tigettes entre quatre roses; une frise de petites arcades occupées par des croix, des lis ou des palmes; mais ce qui attire le plus l'attention, c'est une élégante roue inscrivant un carré et reliée au moyen de tresses

[1]) Spolète devrait être beaucoup plus connue des architectes et des historiens de l'art, moins pour ces misérables travaux du VIII[e] siècle, que pour un monument chrétien de la plus haute importance: la façade de l'ancienne Basilique de saint-Sauveur aujourd'hui église du Campo-Santo. Elle remonte au VI[e] siècle, au moins, et excepté le portique qui lui était peut-être adossé et une partie de ce qui le complète, elle est restée intacte. Ici le style des trois portes et des trois fenêtres est le roman de la décadence, mais non dépourvu de majesté et d'élégance. Pour affermir les plus hésitants et convaincre les incrédules, les frises des trois portes présentent au centre la croix, d'où part une riche décoration de rinceaux, de fleurs et de rosaces. C'est en un mot une construction si précieuse pour l'histoire de l'architecture Romano-Chrétienne, que Rome, ni même l'Orient ne peuvent rien offrir de semblable. Toutefois quoiqu'elle s'élève majestueuse sur le penchant d'une colline, exposée aux regards de tous, elle est demeurée inconnue jusqu'à ces derniers temps, et celui qui en a apprécié la haute importance et qui a signalé à l'Italie ce trésor méconnu, a été, je rougis de le dire, un étranger, Hübsch! Mais je rougis bien davantage d'être obligé d'avouer que depuis 1871, époque à laquelle l'illustre De Rossi se faisait l'écho, dans son *Bulletin*, de l'admirable découverte, jusqu'à présent, aucun professeur, aucun italien faisant l'histoire de l'Art n'a soufflé mot de ce monument unique. Ce qui signifie qu'en Italie on imprime peu, on lit moins encore, et on n'étudie nullement.

Que ceux qui ne peuvent se rendre à Spolète pour admirer le précieux monument ne manquent pas au moins d'en étudier le dessin, soit dans l'ouvrage d'Hübsch, soit dans celui de Mothes, soit dans le *Bulletin* déjà cité, où l'on a joint d'importants détails sur les fouilles opérées dans cette église. Mais que le lecteur se garde bien de croire avec De Rossi que plusieurs autres portes ou façades d'églises de Spolète et des environs sont de la même époque que saint-Sauveur, car celles-ci à l'exception de la seule frise sur le tympan du petit temple de Clitumne, sont ni plus ni moins des travaux d'imitation du XIII[e] siècle. Je sais, du reste, que le savant archéologue est déjà revenu de son erreur.

à un cercle intérieur plus petit; elle ressemble à cette roue fragmentée, qui, nous l'avons vu, a été découverte dans les ruines de l'église de saint-Augustin à Venise.

ROME. — A Rome, comme à Ravenne et à Pavie, je n'ai pu découvrir que bien peu de travaux grecs du VIIIe siècle, et encore d'un caractère peu prononcé. Ce n'est pas ce que l'on croirait après avoir lu Selvatico. Après avoir étudié le Baptistère de Cividale, il remarqua que le même style grossier se retrouvait dans de nombreux travaux de sculpture, épars çà et là dans les basiliques de Rome; mais il s'était plus arrêté à considérer le ciseau que le style; aussi contrairement à Rohault de Fleury, assigna-t-il au VIIIe siècle des travaux qui appartiennent au IXe et que nous examinerons bientôt.

J'ai trouvé au Musée Chrétien de saint-Jean-de-Latran, au pied du grand escalier, une frise à rinceaux, tigettes et feuilles sèches, avec des animaux et des monstres fantastiques aux formes grossières. A la moitié de l'escalier qui conduit aux galeries lapidaires est une plaque de marbre rectangulaire, portant une grande croix latine ornée de tresses, qui à cause de leur finesse et par le fait qu'elles inscrivent une perle dans chacun de leurs tours, comme le pratiquaient souvent les artistes grecs du VIIIe siècle, me paraît être un de leurs ouvrages de cette époque. Six autres petites croix de diverses dimensions, les unes enrichies, comme la grande, de tresses très fines, les autres de peu de relief et lisses, d'autres encore tout simplement gravées, occupent les espaces latéraux au milieu d'inscriptions en langue arménienne. L'inscription latine au pied de la croix y a été sans doute ajoutée au XIIe siècle. — Tels sont à Rome les rares ouvrages qui puissent, avec quelque probabilité, être l'œuvre d'artistes grecs du VIIIe siècle.

CAPOUE. — On voit dans la cour du Palais Fieramosca à Capoue deux chapiteaux de moyenne grandeur et de formes curieuses. Au lieu de feuilles, à la moitié de la hauteur, s'arrondissent des bandes ou des tigettes très en saillie, qui se recourbent au centre et se réunissent aux angles, se détachant de la campane. Plus au-dessus de nouvelles tigettes et des roses soutiennent l'abaque. Il semble que la difficulté, insurmontable pour ces artistes, de sculpter des feuilles en relief, les faisait recourir à ces étranges combinaisons. De gracieux rameaux sont au contraire sculptés très peu en relief sur les parois unies de la campane; des cordons, des tresses ou des triangles sur les tigettes.



Fig. 76. — Chapiteau dans le Palais Fieramosca — Capoue — VIIIe siècle.

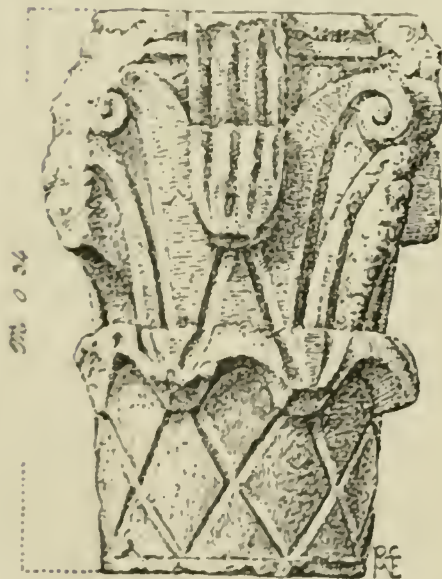


Fig. 77. — Chapiteau du Musée de Capoue — VIIIe siècle.

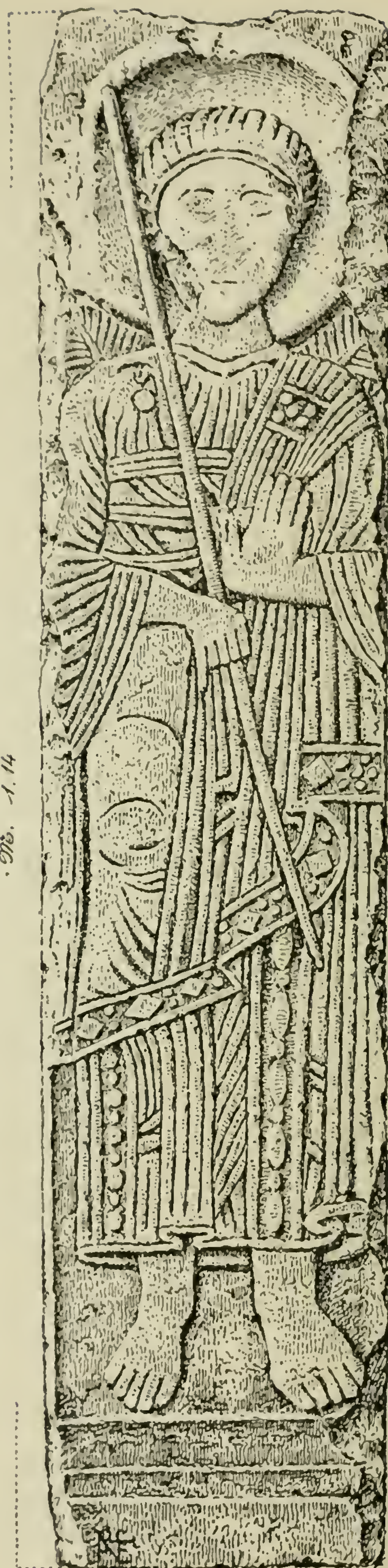


Fig. 78. — Bas-relief au Musée de Capoue — VIIIe siècle.

Le Musée de Capoue nous offre deux autres chapiteaux élancés, grossiers, mais non dépourvus d'élégance, qui trahissent clairement une parenté avec ceux plus simples que nous avons vus dans l'Istrie et dans la Vénétie.

Le même Musée renferme aussi la figure la moins barbare qui nous reste des travaux exécutés par les grecs en Italie au VIIIe siècle. Elle représente un ange à l'auréole concave, un bâton dans la main droite et les pieds nus, vêtu d'une tunique et d'une toge richement ornées de gemmes et de perles. Les proportions ne manquent pas de mesure, comme dans les autres figures, mais la pose est raide, le relief insignifiant, les plis grossièrement tracés; c'est en somme un travail barbare.

SANT'ANGELO IN FORMIS. — A trois hilomètres de Capoue, sur le versant du mont Tifate, s'élève la vieille basilique de Sant'Angelo in Formis, célèbre surtout par ses anciennes peintures et pour nous importante, parce qu'elle renferme un travail grec du VIIIe siècle. C'est le piédestal du bénitier, couvert sur deux faces de décorations élégantes et fleuries, qui s'écartent un peu du style que nous avons vu jusqu'ici, mais qui le rappellent cependant encore assez pour qu'il faille les lui attribuer. Sur l'un des côtés on voit un grand vase à anse d'ou sort et se développe une plante vigoureuse qui porte des feuilles, des fleurs et des fruits de toute espèce; deux colombes sont perchées sur le vase et sont occupées à becqueter. Sur l'autre côté est sculpté un grand buisson de feuille d'acanthe barbare, d'où sortent des rinceaux, où les grappes de raisin s'unissent aux roses, aux feuilles de laurier et aux petits oiseaux.



Fig. 79. — Chapiteau dans la cloître de sainte-Sophie à Bénévent — VIIIe siècle.

BÉNÉVENT. — Je n'ai pas voulu négliger de visiter aussi Bénévent, jadis capitale célèbre d'un duché lombard; mais mes recherches n'ont abouti qu'à la découverte d'un petit chapiteau actuellement utilisé dans le cloître pittoresque de sainte-Sophie. Il a un peu de l'élégante bizarrerie de ceux de Capoue et rappelle en même temps certains motifs de ses frères de la Haute Italie.

Je termine avec ce chapiteau la série des ouvrages grecs du VIIIe siècle que j'ai pu découvrir ou connaître en Ita-

lie [1]); série que des recherches plus patientes, plus étendues et plus longues, pourraient non seulement augmenter, mais encore doubler, car notre péninsule est un pays encore presque inexploré par les savants, et dont l'histoire de l'Art peut encore espérer des surprises aussi imprévues qu'agréables. Quoiqu'il en soit, il me semble que le nombre des monuments dont j'ai parlé dans ce chapitre, est plus que suffisant pour démontrer la diffusion rapide du style byzantino-barbare du VIIIe siècle dans toute l'Italie et son égale physionomie d'une extrémité à l'autre. De plus, si les bornes que m'impose mon programme ne m'en empêchaient, je pourrais démontrer que ces artistes grecs, que le désir du gain, ou les persécutions ou les guerres avaient chassés de leur pays sur nos rivages, et même jusqu'à l'extrémité occidentale de la rivière ligurienne, ne s'arrêtèrent point aux Alpes, mais pénétrèrent même en France. On peut en effet très facilement reconnaître la trace de leur ciseau sur les magnifiques sarcophages de la crypte de saint-Paul à Jouarre, renfermant les restes de sainte Téchilde et de saint Aguibert, sur les fragments d'un autre sarcophage, existant dans l'église des Minimes à Vénasque où avait été déposé Boëce, évêque de Carpentras; sur des restes de parapets visibles au musée d'Arles; sur plusieurs frises introduites dans un autel du cloître de saint-Sauveur à Aix en Provence, et dans beaucoup d'autres lieux. Toutes ces sculptures n'ont presque aucun motif qui ne trouve son pendant dans les ouvrages que nous venons de voir en Italie, et qui doivent être par conséquent attribués au VIIIe siècle et non au IXe, comme l'a fait Mr Fleury.

Malgré cela j'ai lieu de croire que l'Italie demeure le pays le plus riche en ce genre d'ouvrages, sans en excepter non seulement la France, mais même la Grèce, où les révolutions du VIIIe siècle et surtout des siècles moins éloignés, ne durent guère assurément en favoriser la production et la conservation. Ce qui reste en Italie suffit à nous donner une idée exacte de ce que devait être dans son ensemble une église au VIIIe siècle. Nous avons des modèles de portes et de porches, d'autels et de ciboriums, de confessions et de fenêtres, de balustrades de chœur et d'ambons, de fonts et de ciboriums baptismaux, de vasques pour l'eau bénite et de tombeaux. Et dans tous ces accessoires nous trouvons souvent des types nombreux, toujours une grande variété de formes et de détails; ainsi, par exemple, une

[1]) J'ai tenu à exclure de cette série tous les travaux grecs de la même époque, de sculpture sur bois, sculpture proprement dite, ou d'orfèvrerie, existant en Italie, exécutés en Grèce ou importés de là après le VIIIe siècle.

progression de chapiteaux de l'ancienne forme ionique et corinthienne, à celle à panier et à cube à pans coupés; depuis la plus simple et la plus grossière jusqu'à la plus riche et la plus fine; des colonnes unies et des colonnes couvertes de sculptures; des pilastres carrés et des pilastres octogones; des ornements grossiers et d'autres très délicats. Mais ce qui surprend le plus, c'est la prodigieuse et admirable variété et originalité d'ornements, unies à une grâce toute grecque, qui s'y montre toujours, quoiqu'ils soient souvent très grossiers. On peut dire que ces artistes, pour compenser la perfection de leur art désormais perdue, cherchaient à faire montre d'imagination et de richesse.

L'ARCHITECTURE ITALIENNE DE LA FIN DU VIIIE SIÈCLE AU XIE.

STYLE ITALO-BYZANTIN.

Je l'ai dit plus haut : la preuve la plus éloquente que les monuments, que nous venons d'étudier, ne sont que l'œuvre d'artistes venus du dehors, s'appuie sur leur apparition subite et leur disparition dans l'intervalle d'un peu plus d'un demi-siècle, laissant l'art italien presque dans le même état de barbarie où ils l'avaient trouvé. Il ne faudrait pas croire cependant que la venue des artistes grecs en Italie n'ait profité en rien aux indigènes. Elle fut pour eux au contraire un grand enseignement. S'ils ne parvinrent jamais à cette perception exquise du beau, qui était innée chez les grecs, et s'il dût s'écouler plusieurs siècles avant qu'ils arrivassent à produire des chapiteaux comme ceux du Baptistère de Cividale, par exemple, ou des paons semblables à ceux de saint-Sauveur de Brescia, l'exemple des ouvrages grecs eut pour résultat, à défaut d'autres, d'éveiller chez ces artistes le goût de la richesse, de la profusion et de la variété des décorations; aussi, dans leurs travaux subséquents, ne retrouve-t-on plus du moins cette pauvreté misérable d'ornements qui rendait encore plus évidentes et plus détestables leurs vieilles difformités.

Ils s'attachèrent donc à imiter les sculptures grecques, mais pas assez servilement pour qu'il n'existe entre l'une et l'autre école des différences marquées. Il est vrai que bien loin de rivaliser avec les grecs pour la fécondité de l'imagination, ils ne surent augmenter en rien la vaste collection de motifs ornementaux que ceux-ci leur avaient laissés, et la restreignirent même au point de tombèr dans une certaine monotonie, que leurs maîtres avaient su admirablement éviter; mais, malgré cela, leurs travaux se distinguent par une certaine ampleur de composition et de ciseau, qui pouvait provenir aussi de leur rudesse même, mais qui, aux yeux d'un grand nombre d'amateurs, peut en quelque sorte répondre mieux au caractère et à la pensée architectonique que les minuties grecques.

Ce fut prudence de leur part d'éviter presque toujours les représentations humaines et d'employer avec la plus grande réserve les figures d'animaux, qui ne pouvaient sortir de leur ciseau inexpérimenté que tout à fait monstrueuses. Quant aux ornements, ils laissèrent de côté les SS affrontées, ou réunies ou fleuries, les champignons, les corridietro, le lierre, l'acanthe épineuse, les colonnettes et les petits pilastres ou balustres, couverts d'arabesques. Ils employèrent rarement les fusarolles, les petits arcs tressés, les branches de vigne; et il est curieux que, des deux manières adoptées par les grecs pour représenter les grappes de raisin, nos sculpteurs italiens aient choisi la plus informe et la plus conventionnelle, c'est-à-dire celle d'en entourer les grains d'un listel en forme de cœur. Ils réproduisirent beaucoup les palmes, les croix, les roses à rayon et à girandole, les rinceaux de feuillage, les perles, les tigettes rampantes; mais leurs décorations préférées furent les entrelacs curvilignes et mixtilignes, auxquels ils donnèrent un développement, et une application si étendue qu'il faut les considérer comme la note dominante de la sculpture ornementale de cette période. Ils avaient découvert un élément libre de décoration facile et convenable, qui pouvait fournir une certaine variété et richesse, sans trop exiger de l'imagination et du savoir-faire de l'artiste, auquel un peu d'intelligence et de soin suffisait. Et ils s'y abandonnèrent de tout leur cœur, heureux de pouvoir exécuter ces méandres compliqués, qui forcent l'œil du spectateur à en suivre curieusement les sinuosités capricieuses, de même qu'ils font le désespoir de ceux qui voudraient les recopier.

On a voulu attribuer ce genre d'ornement à l'influence arabe, parce qu'elle forme la base de la décoration des édifices mahométans. Mais si l'on veut réfléchir qu'au VIIIe siècle les Arabes ne possédaient pas encore, ce semble, une architecture propre [1]), et que ce fut seulement, vers le XIe siècle, que commença à se manifester en Orient ce goût bizarre des entrelacs variés et ingénieux, presque toujours rectilignes, qui fut dans la suite porté au plus haut degré

[1]) On cite généralement la Mosquée d'Omar à Jérusalem, fondée en 682, comme le plus ancien exemple d'arc-aigu systématiquement employé, et le plus ancien essai de style mahométan. Mais cette opinion est complètement erronée. Tout ce qui reste, dans cette mosquée, du VIIe siècle, est du style byzantin pur, et tout ce qui s'en écarte, comme par exemple la muraille extérieure d'enceinte, le tour intérieur d'arcs aigus à coins alternés et la coupole, doit être attribué à une restauration du IXe siècle (voir Vogüe, *Le Temple de Jérusalem*).

de perfection, on est amené naturellement à conclure que l'art arabe du VIIIe siècle ne peut avoir influé en rien sur l'art italien. Nous, du reste, qui savons d'où vint véritablement le style des entrelacs, et combien il est plus ancien que les mahométans eux-mêmes, nous pouvons retenir avec certitude qu'ils l'apprirent des byzantins, comme ils en avaient appris la manière de construire; des Persans Sassanides, leurs coupoles et leur flore fantastique; des Boudhistes et des Hindous, l'arc à inflexions, l'arc trilobé et l'arc en fer à cheval.

Au VIIe et au commencement du VIIIe siècle, avant la nouvelle influence de l'art grec, nous l'avons vu, l'Italie ne possédait point de style propre, et les travaux médiocres, qu'on y exécutait, ne présentaient pas partout le même caractère. Mais, vers la fin du VIIIe siècle et pendant le suivant ce fut bien différent; en effet, le genre d'ornementation, que nous voyons à Rome, apparaît également dans les provinces napolitaines, dans les Marches, dans l'Ombrie, en Toscane, à Ravenne, en Lombardie, en Vénétie et jusque dans l'Istrie et la Dalmatie, où les vieilles traditions ont disparu ou sont momentanément oubliées. Cette uniformité ne s'explique que si l'on admet que ce nouveau style ne prit naissance et ne se développa que dans une seule contrée de l'Italie, d'où, au moyen de ses artistes, il se répandit dans toute la péninsule et même au dehors.

Quelle contrée fut donc le berceau et le point de départ de ce nouveau style? sans doute celle qui en offre les exemples les plus nombreux; mais un tel guide, quoique raisonnable en théorie, ne saurait être pratiquement pris au sérieux, dans le cas en particulier où les travaux exécutés par ce système ont presque tous disparu; et s'il en existe un plus grand nombre dans un pays que dans un autre, cela peut tenir à des causes étrangères au sujet que nous traitons, sans compter qu'une découverte accidentelle ou des recherches faites avec soin, des restaurations ou des fouilles, peuvent, du pays le plus pauvre aujourd'hui de ce genre de ruines, en faire demain le plus riche de la péninsule.

Il convient donc de rechercher l'appui d'un guide plus sûr, lequel, à mon avis, ne peut être que la longévité plus grande de ce style, qui, semblable à une plante, doit avoir jeté de plus profondes racines dans son pays natal que sur la terre étrangère où il a été transplanté. En venant immédiatement à l'application, on ne tarde pas à voir que, tandis qu'à Rome ce style disparaît tout à fait pour faire place au néo-latin, dans le midi à l'arabo sicilien, en Toscane

au latino-lombard et dans la Vénétie au néo-byzantin, il prend au contraire en Lombardie un plus large développement et se transforme graduellement en lombard ou roman, dans lequel il conserve surtout, d'une manière frappante jusqu'au XIIe siècle, le caractère des entrelacs compliqués.

C'est donc en Lombardie, que l'histoire nous montre encore comme le foyer des arts le plus actif qui fût en l'Italie, vers le XIe siècle, que dut prendre naissance ce nouveau système de décoration, qui est un reflet des manières grecques, importées au VIIIe siècle. Cette conjecture devient encore plus vraisemblable, si l'on considère que la Lombardie étant le centre le plus vital du Royaume Lombard, l'œuvre des artistes byzantins dut y être aussi plus active au VIIIe siècle; et par la même il fut facile aux italiens de se former á leur école. Et maintenant reprenons notre course à travers l'Italie, pour y rechercher les monuments ou les traces de ce style italo-byzantin, qui représente les premières lueurs, encore faibles de la renaissance de l'Art.

ROME. — Cette Rome, dans laquelle nous n'avons trouvé que quelques débris douteux de sculptures grecques du VIIIe siècle, nous offre au contraire de nombreux restes des travaux exécutés par les artistes lombards, de la fin du même siècle et pendant les suivants, et même plusieurs édifices entiers.

Les pontificats d'Adrien Ier (772-795) et de Léon III (795-816) marquent pour Rome une période de grande activité, sinon dans les arts du moins dans les constructions. Ces deux Pontifes, délivrés par les armes des Francs de toute menace des Lombards, et se trouvant de plus, par suite des donations de Pépin le bref et de Charlemagne, possesseurs de terres étendues et fertiles, firent bientôt sentir les bienfaits de leur nouvelle puissance aux monuments chrétiens de la ville éternelle.

Il n'y eut pas une église de Rome que l'un ou l'autre de ces deux Papes n'ornât précieusement d'étoffes figurées de Tyr ou d'Alexandrie, ou qu'ils n'enrichirent de ciboriums, de balustrades, de lampadaires, de statues, de vases, etc. le tout en argent ou en or le plus pur, et souvent couvert de pierres précieuses: trésors fabuleux! — ou encore dont ils ne réparèrent les dégâts ou ne relevèrent les ruines. Mais si l'or des Papes suffisait pour exécuter ces travaux aussi considérables, il n'en était pas de même des ouvriers romains; et nous avons des lettres d'Adrien Ier, par lesquelles, entre autres choses, il demande à Charlemagne des ouvriers (*magi-*

stros). Cela ne veut pas dire que le pape demandait des artistes de France, mais des provinces d'Italie qui, par la chute des Lombards, étaient tombées au pouvoir de Charlemagne, et il nous est permis de croire, en voyant les monuments, que ces ouvriers ne pouvaient être que des Lombards, ou les fameux Comasques; c'est-à-dire ceux qui à cette époque devaient être réputés les meilleurs de la Péninsule.

Le monument le plus important, qui subsiste à Rome, du temps d'Adrien Ier, est sans contredit l'église de sainte-Marie-in-Cosmédin. Anastase le bibliothécaire dit qu'Adrien trouva cette église de petites dimensions *sub ruinis positam ..... maximum monumentum de tiburtino tufo super eam dependens.* Et comme cette ruine colossale empêchait l'agrandissement de l'église projetée par le Pontife, on la démolit à force de bras et avec le feu. L'emplacement fut ensuite débarrassé des débris de toute sorte et Adrien éleva *a fundamentis* la nouvelle et spacieuse basilique, *tres absides in ea constituens.*

Mais remarquons en passant cette dernière expression; pourquoi donc, dans les anciens documents, qu'Anastase connaissait probablement, ne fait-on jamais mention de cette particularité de notre église? Evidemment, parce que ce devait être une chose nouvelle, et en effet, avant cette époque, il n'en est jamais question, et il n'existe en Italie aucune église antérieure à cette époque, qui présente le fond des nefs ainsi disposé. Cette innovation, qui plut au point de devenir bientôt très commune, prit-elle naissance toute seule en Italie, ou y fut-elle importée par les Grecs du VIIIe siècle? Si nous examinons, une à une, toutes les églises du Ve et du VIe siècle de Constantinople et de Thessalonique, ou celles d'Italie, élevées pendant les mêmes siècles sous l'influence immédiate du goût byzantin, nous n'y apercevons qu'une seule abside. Mais si, au contraire, nous nous mettons à regarder celles qui furent bâties à la même époque dans la Syrie centrale, dont il reste d'imposantes ruines, nous trouverons que dans l'église de Soueideh, attribuée par M. de Vogüe au Ve siècle, les deux cellules ou chapelles latérales à l'abside se recourbent intérieurement en forme de niches, et que dans la grande basilique de saint-Siméon Stylite à Kalat Sem'an, construite en l'an 500, le fond des petites nefs s'arrondit en demi-cercle au-dedans et au-dehors, tout comme l'abside centrale. C'est peut-être l'exemple le plus ancien qui nous reste des basiliques à trois absides; ce peut être aussi la seule subsistant d'un grand nombre d'autres de la même époque, qui ont été détruites, et qui

n'ont pu être sans influence, même sur la Grèce voisine. Et quoique nous n'y connaissions aucune église qui date du VIIe au IXe siècle, et ne pouvions constater si pendant cette période cet usage y prit racine, cependant comme nous le voyons constamment suivi dans toutes les églises de la fin du IXe siècle et plus tard, nous sommes fondés à croire qu'il y avait pénétré, même avant cette époque. On peut donc de toute manière admettre avec raison que l'usage des trois absides est venu en Italie de l'Orient.

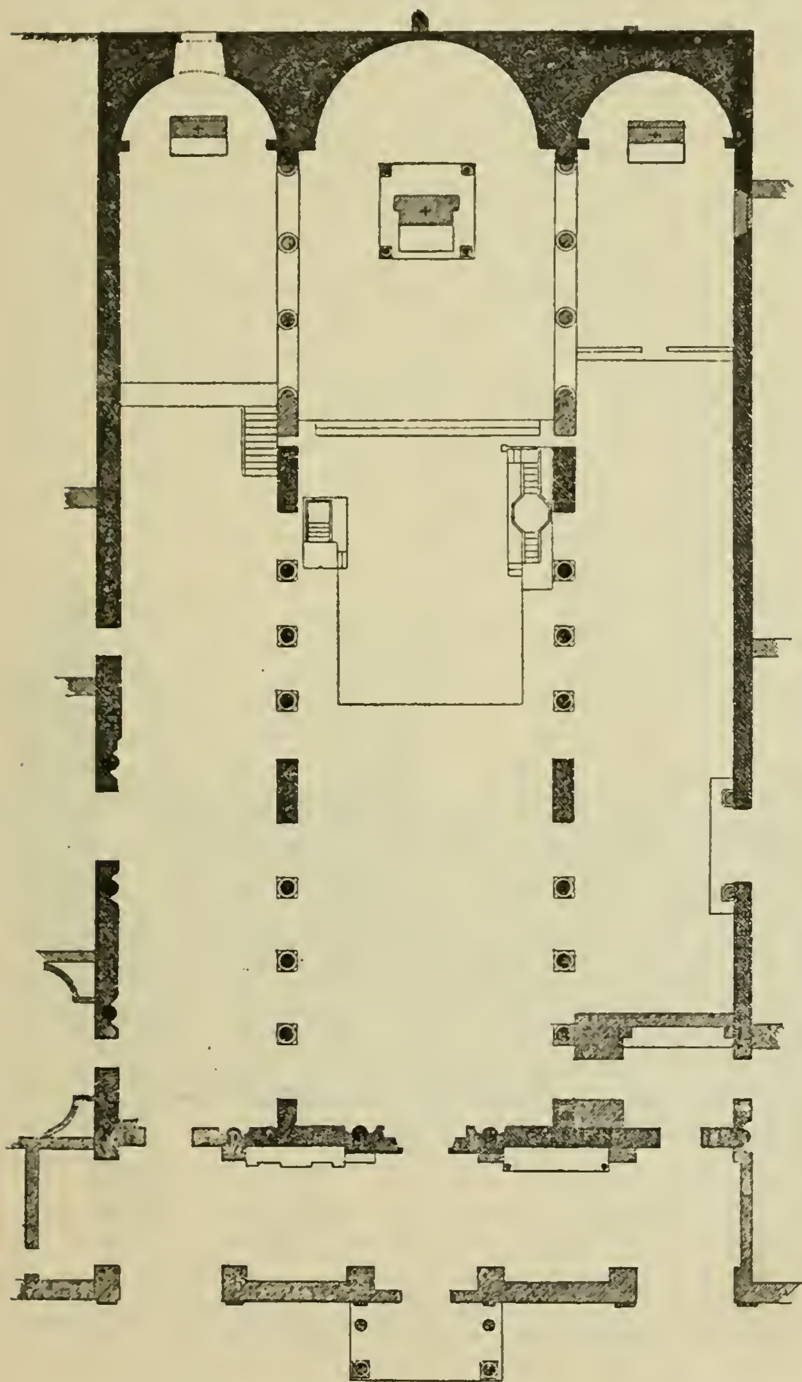


Fig. 80. — Plan de l'église sainte-Marie-in-Cosmédin — Rome — 772-795.

L'église de sainte-Marie-in-Cosmédin en est donc le plus ancien exemple, qui nous reste en Italie et ce fut peut-être le premier que l'on vit à Rome. En effet l'église, qui fut élevée par Adrien Ier, est encore au fond celle-là même que nous voyons aujourd'hui, si l'on excepte quelques transformations dans les colonnades du chœur, dans le portique de la façade, et les rares, mais magnifiques embellissements, qui furent faits au XIIIe siècle, c'est-à-dire le ciborium, les ambons, le pavé et le campanile [1]. Son étendue est presque déterminée par quelques

[1]) Entre les écrivains, qui ont assigné les beaux clochers du moyen-âge de Rome au VIe ou au VIIe siècle et ceux qui les ont déclarés tous postérieurs à l'an Mil, Mothes est intervenu, comme conciliateur, assurant qu'ils avaient tous raison

restes de ces ruines grandioses, que fit abattre Adrien; il y a plusieurs grandes colonnes corinthiennes, qui réunisseut le mur de face et une partie de celui d'un côté et un gros mur qui forme l'angle opposé. On voulut le conserver, et ce fut sans doute la cause pour laquelle on ne donna aucune saillie extérieure aux trois absides.

Après les absides, la particularité la plus saillante de notre église consiste en ce que les soutiens de ses nefs sont formés de colonnes alternant de trois en trois avec de longues balustrades, qui prennent toute l'apparence de pans de mur. Certains les ont pris pour de vieilles arcades, murées plus tard pour consolider l'édifice; mais ce sentiment ne tient pas, si l'on considère que leur mesure ne correspond pas à celle des autres arcades, et que chaque groupe de colonnes présente dans les intervalles des mesures spéciales. Ces balustrades datent donc de l'origine et furent sans aucun doute établies pour rendre la construction plus solide et moins faible la grosse muraille supérieure, dont le poids eût écrasé les colonnes légères et mal proportionnées, placées dessous.

Elles sont, comme d'ordinaire, de marbres variés et de proportions différentes, les unes cannelées, les autres unies; elles ont des bases différentes, et les chapiteaux très variés, pour la plupart corinthiens ou composites anciens, dont quelques-uns pouvaient provenir de la première église du VIe siècle. Ce composite byzantin, nous l'avons vu au chapitre Ier, lui a certainement appartenu. Il y en a cependant cinq qui, en tout ou en partie, se rapportent à l'époque d'Adrien; elles sont grossières, mais une imitation assez heureuse du composite roman, avec feuilles dures et lisses, le champignon et les volutes complètement privés d'ornements. Elles rappel-

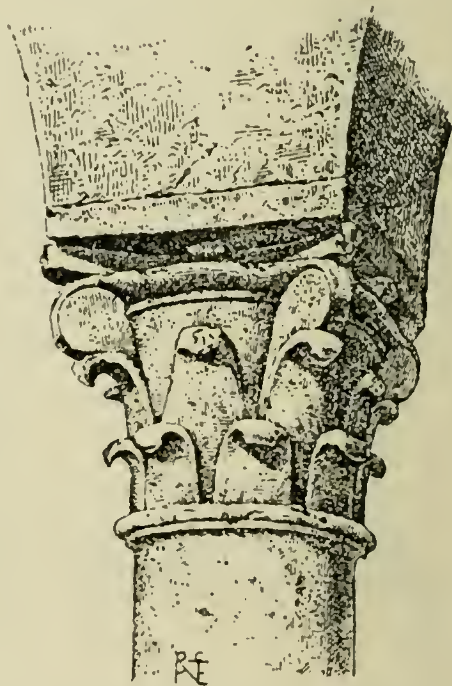


Fig. 81. — Chapiteau de sainte-Marie-in-Cosmédin - Rome - 772-795.

et tort en même temps; en effet, d'après lui, dans toutes ces tours, la moitié inférieure à grands arcs-doubleaux remontait au VIe siècle ou au suivant et la partie supérieure, percée de petites arcades, supportées par des colonnettes, au XIIe ou XIIIe siècle. Mais le bon allemand s'est trompé cette fois encore. J'ai eu beau parcourir et étudier Rome, il m'a été impossible d'y trouver un seul campanile, qui puisse remonter au delà du XIe siècle.

lent les manières les plus simples, adoptées par les Artistes grecs de ce siècle dans la Haute-Italie, et trahissent les premiers efforts de la renaissance de l'art italien. Chaque chapiteau est chargé d'un tailloir large, pesant et carré, qui, comme ceux de Sainte-Agnès-hors-les-Murs et de Saint-Georges-in-Velabro, n'a plus rien du caractère byzantin. Je l'ai dit ailleurs; cette église renferme une crypte en forme de petite basilique à trois nefs, où j'ai signalé des traces du style du VIIIe siècle. On les voit en effet dans les chapiteaux de ses colonnes, identiques aux grossiers composites des nefs supérieures.

Trois autres sculptures paraissent avoir appartenu à cette précieuse église d'Adrien Ier; ce sont deux grossiers chapiteaux ioniques du porche actuel, et un fragment, sans doute d'architrave, dans le vestibule. Il est décoré de petites arcades grossières en bas-relief [1], interrompues seulement par un trou carré, dans lequel devait entrer une barre de fer, servant à soutenir une lampe ou une draperie. C'est certainement un travail des artistes lombards et du style, que j'aime à appeler italo-byzantin; l'inscription qu'elle porte nous assure qu'elle est du temps d'Adrien Ier.

de don IS $\overline{\text{DI}}$ ET $\overline{\text{SCE}}$ $\overline{\text{DI}}$ GENETRICIS MA*riae*
*temporibu*S $\overline{\text{DONI}}$ ADRIANI PAPE EGO GREGORIVS NO .....



Fig. 82. — Fragment d'architrave de Sainte-Marie-in-Cosmédin — Rome — 772-795

Quoique la vieille basilique de Sainte-Saba sur l'Aventin ne figure pas sur le long catalogue des églises restaurées par Adrien Ier,

[1]) Il est curieux que Crescimbeni (ouv. cité), loin de voir dans ces petites arcades un simple motif de décoration, comme cela est en réalité, ait supposé qu'elles représentaient un portique ou un aqueduc, restauré par Adrien.

dressé par Anastase, je me permets cependant de soupçonner qu'elle a été reconstruite à cette époque et d'en regarder comme un reste les colonnades des nefs. J'y suis amené, non par l'amas de fragments de marbres et de chapiteaux, mais par l'exécution barbare de plusieurs d'entre eux, sans doute expressément sculptés pour l'édifice.

Tant que les ruines des édifices païens offrirent des chapiteaux, assez bien conservés pour servir une seconde fois, nous avons vu les architectes chrétiens de Rome les recueillir avec soin et les ajuster tant bien que mal dans leurs églises. Mais quand ces masses eurent, en tombant, enseveli sous leurs décombres toutes les œuvres d'art, ou les eurent endommagées, au point de les mettre hors de service, ou, plus probablement, quand ces sortes de carrières furent épuisées de chapiteaux de cette dimension moyenne, qui convenait seule à de médiocres édifices, tels que les basiliques d'alors, les nouveaux constructeurs ou restaurateurs se virent obligés d'y suppléer par des œuvres, dûes à leur ciseau. Ce dut être là pour eux une dure nécessité. Habitués jusqu'alors à chercher commodément parmi les restes antiques ce dont ils avaient besoin pour construire et orner les églises, ils avaient négligé le travail indispensable de esprit et de la main, sans lequel personne ne s'est jamais distingué dans les arts.

Or ces tailleurs de pierres inexpérimentés du VIII[e] siècle, devant remplacer à Sainte-Saba quelques chapiteaux détériorés, essayèrent d'imiter les formes du style ionique, mais de la manière la plus laide que l'on puisse voir, dégrossissant à peine le marbre, ne se souciant nullement de sculpter ou seulement de marquer, au moyen de traits, les champignons, les volutes et les coussinets; de cette sorte ces chapiteaux ont plutôt l'air de blocs grossiers à peine équarris, tels qu'ils arrivent des carrières, que de travaux de sculpture achevés.

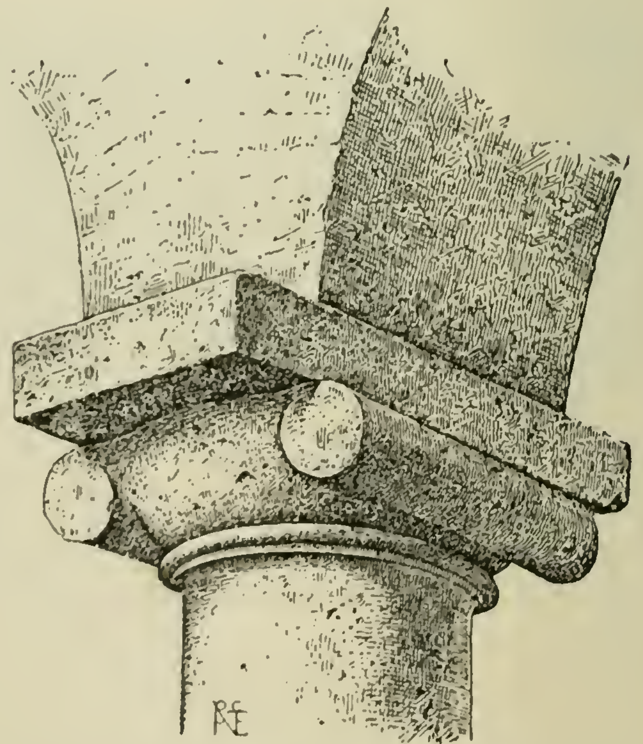


Fig. 83. — Chapiteau de l'église de Sainte-Saba — Rome — Fin du VIII[e] siècle.

Ces chapiteaux sont, en vérité, si barbares que je serais tenté de les assigner au commencement du VIIIe siècle, si leur étroite parenté avec ceux de sainte-Marie-in-Cosmédin, et la présence à sainte-Saba de grossières sculptures de style italo-byzantin ne m'engageaient à les croire du temps d'Adrien Ier. On peut toutefois les classer au nombre des plus anciens travaux, exécutés à Rome dans ce style, et peut-être longtemps avant sainte-Marie-in-Cosmédin.

Les sculptures italo-byzantines de sainte-Saba sont deux fragments de parapet, enchâssés dans le pavé de la nef à gauche, à carrés d'osier sculptés noués ensemble, inscrivant des grappes, des feuilles, de petites palmes et des roses. Un petit pilastre à rinceaux de feuilles imitant les byzantines sert aujourd'hui de petit escalier à l'une des portes, qui du monastère attenant donnent sur le potager. On voit également encastrées dans le mur au nord deux longues frises du même style, avec rinceaux de branches de vigne renfermant de grossiers animaux.

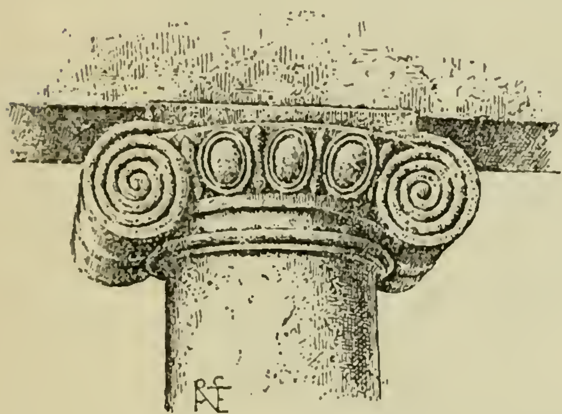


Fig. 81. — Chapiteau du portique de saint-Laurent *in Lucina*. — Rome — 772-793.

Une église également reconstruite par Adrien Ier fut, d'après Anastase, celle de saint-Laurent *in Lucina;* il en subsiste encore six colonnes et deux antes de l'ancien portique extérieur. Les chapiteaux de ces dernières imitent dans leur ensemble les formes corinthiennes; et quoique les feuilles y soient grossières et lisses, comme à sainte-Marie-in-Cosmédin, elles ont cependant un relief vigoureux, enflé et presque exagéré. Les chapiteaux des six colonnes sont au contraire ioniques, et quoique grossiers, ils l'emportent de beaucoup sur ceux de sainte-Saba. Ils présentent le champignon sculpté et les volutes ornées de nombreuses spirales; ici au moins ce peu de sculpture adoucit la rudesse du ciseau.

On lit dans Anastase qu'Adrien Ier, entre autres constructions publiques, restaura et embellit l'ancien Patriarcat près de saint-Jean-de-Latran, c'est-à-dire la résidence papale d'alors. Au centre du ravissant cloître de Vassalletto, attenant à la basilique, se trouve une très ancienne margelle de puits, attribuée par plusieurs à la fin du IXe siècle et même au Xe, mais que la rudesse excessive du

travail m'inclinerait à assigner, pour ma part, à l'époque d'Adrien. Cette margelle est de forme cylindrique et extérieurement sculptée en bas-reliefs, séparés en deux zônes par une tresse de joncs. Dans la zône inférieure, des croix alternent avec des palmiers; dans la



Fig. 85. — Margelle de puits du Cloître de saint-Jean-de-Latran — Rome. — Fin du VIIIe siècle.

zône supérieure, se recourbent de petites arcades minces et grossières, ornées de feuilles rampantes et renfermant ou des arbrisseaux, ou des croix, ou des oiseaux becquetant des grappes de raisin.

Je serais porté à attribuer à la même époque et aux mêmes artistes deux fragments de plaques de parapet existant dans le même cloitre; l'un orné d'entrelacs, l'autre d'un grand cercle, inscrivant une espèce de croix, formée de tresses qui se nouent, et enrichi sur les côtés de feuilles de différent genre, mais très grossières. Il reproduit jusqu'à un certain point la partie centrale du parapet de saint-Augustin de Venise ou de celui de saint-Oreste près Narni, travaux grecs de la première moitié du VIIIe siècle.

Ciampini a raison quand il avance que, sous le règne de Charlemagne, *bonae artes aliqualiter coeperunt revirescere;* les beaux arts et — ici l'on n'entend que l'architecture et la sculpture décorative — commencèrent vraiment à renaître lentement. Mais je ne puis produire le monument, que cet écrivain signale comme le modèle architectonique de cette époque et comme la preuve d'une amélioration dans l'art. Il s'agit de l'église de saint-Vincent-et-saint-Anastase aux trois fontaines, hors de Rome, église qui, bâtie par Honorius Ier, subit, ce semble, une restauration complète par les soins de Léon III.

Mais l'édifice actuel ne peut prétendre à une aussi haute antiquité. Ce prostyle à colonnettes ioniques à architraves, ces corniches en grande partie de briques, ces fenêtres en forme de meurtrières, ces longues bandes de maçonnerie des côtés, et le plan de l'église qui s'élargit dans sa partie supérieure en forme de croix, sont autant de caractères des églises de style néo-latin, élevées après le XIe siècle. Et, à mon avis, Kugler a visé juste, en la plaçant au commencement du XIIIe siècle, avant 1221, année où elle fut l'objet d'une consécration.



Fig. 86. — Archivolte du ciborium découvert à Porto. — Rome — 795-816.

Pour voir des débris de sculpture du temps de Léon III il suffit d'aller au Musée de Latran, où sont déposés, entre autres chapiteaux, les restes d'un ciborium d'autel, découvert, il y a quelques

années, au milieu des ruines d'une vieille basilique de Porto, ville qui se trouvait autrefois au bord de la mer, à l'embouchure du Tibre, près du fameux Port de Trajan. Plusieurs de ces chapiteaux conservent toute la physionomie des grossiers chapiteaux ioniques ou composites, tels que savaient les produire les tailleurs de pierres italiens du VIIIe siècle. On y trouve aussi la façade entière cintrée du ciborium portant l'inscription suivante:

+ SALBO BEATISSIMO DOMN LEONE TERTII PAPAE
STEPHANVS INDIGNVS EPISC FECIT.

Cette précieuse inscription suit la courbe de l'archivolte, tandis que les triangles mixtilignes latéraux sont ornés de roses, de lis et des ingénieux entrelacs habituels d'osier, caractéristiques du style italo-byzantin.

On doit au successeur de Léon III, au pape Pascal I.er (817-824), les plus importantes constructions du IXe siècle, que conserve Rome.

De ce nombre est la basilique de sainte-Praxède sur l'Esquilin, qu'il rebâtit entièrement. On y voit briller encore les précieuses mosaïques byzantines, dont il fit orner l'abside et l'arc de triomphe, et il n'en a pas fallu davantage à la plupart des écrivains pour juger que toute la basilique était de la même époque, et pour signaler dans ses nefs, traversées de trois en trois colonnes par des arcs portant sur de robustes pieds-droits, un premier pas vers l'église lombarde. Mais ces pieds-droits et ces arcs, comme toute la partie supérieure de l'église, avec ses corniches, avec son campanile et le porche extérieur, doivent, à mon avis, se rapporter à une restauration du XIIe siècle ou du suivant. Le style de chaque détail le prouve, et ce qui le confirme, c'est la distance qui est égale entre les axes des colonnes entre elles, et entre les colonnes et les pilastres, tandis qu'elle varie dans les intervalles par suite de la grosseur de ces derniers. Cela démontre clairement que les pilastres occupent la place des anciennes colonnes, et que, par conséquent, l'église du IXe siècle était, comme toutes celles d'Italie, de formes basilicales. Ce n'était cependant pas une des plus simples, car elle avait une nef transversale ou transept, comme en avaient un très petit nombre des plus anciennes et des plus grandes basiliques de la ville. Très probablement Pascal se borna à reconstruire l'église sur les anciennes fondations; il n'est donc pas permis d'en regarder la magnifique distribution comme une conception de son temps.

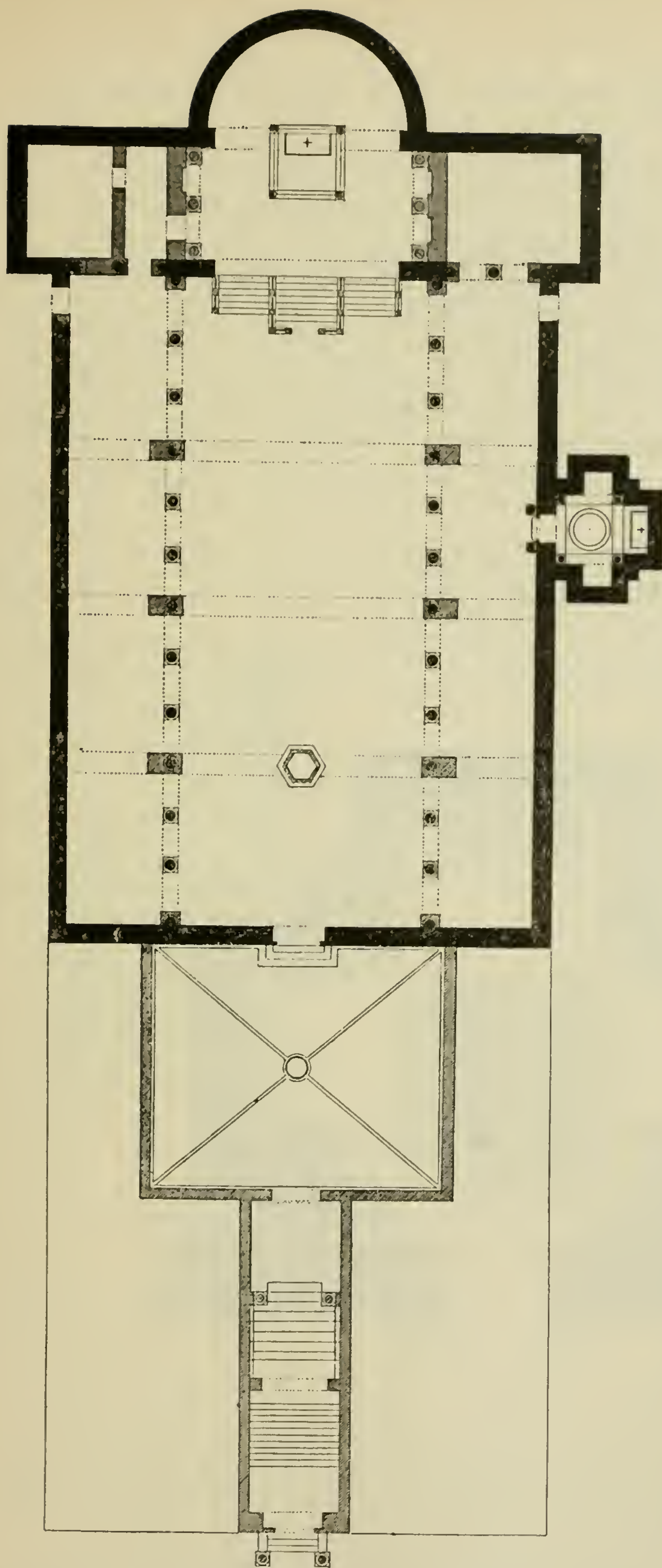


Fig. 87. — Plan de l'église de sainte-Praxède. — Rome. — 817-824.

Elle présente une certaine singularité là où les petites nefs se relient à la nef transversale. Cette singularité consiste dans le double entre-colonnes, et dans les colonnes qui s'adossent aux balustrades faisant l'office d'antes.

Malheureusement de maladroites restaurations modernes ont abîmé l'intérieur de cette basilique, en couvrant les murs de vulgaires et insignifiantes peintures, en transformant les susdites demi-colonnes en antes et en renouvelant d'une manière baroque tous les chapiteaux des nefs. Il en reste cependant quelques-uns des anciens et ce sont précisément ceux des demi-colonnes refaites en antes, lesquels n'ont pu les masquer entièrement. Ce sont des chapiteaux corinthiens romains antiques, à l'exception d'un seul qui accuse le style du IXe siècle, et qui, dans sa médiocre perfection relati-

ve, témoigne des progrès réels que faisait à Rome le style italo-byzantin.

Ce chapiteau est même tellement supérieur à ceux de la même époque, que si l'on n'en voyait d'autres exemples semblables et authentiquement de ce style dans d'autres constructions du temps de Pascal, on aurait peine à lui assigner le IX[e] siècle, ou pour le moins il ferait soupçonner l'intervention de quelque artiste grec (1). C'est sans doute une imitation de ces chapiteaux corinthiens de style-byzantin, à larges et grossières feuilles, qui furent très souvent reproduits à Ravenne dans les plus vieilles constructions de Théodoric (Voyez saint-Apollinaire), et qui abondent également à Venise.

Un autre petit et gracieux chapiteau du IX[e] siècle se voit à sainte-Praxède, au fond de la nef latérale de gauche et provient probablement d'un ciborium d'autel. Il imite la manière composite et présente une seule rangée de feuilles, qui ressemblent à des palmes.

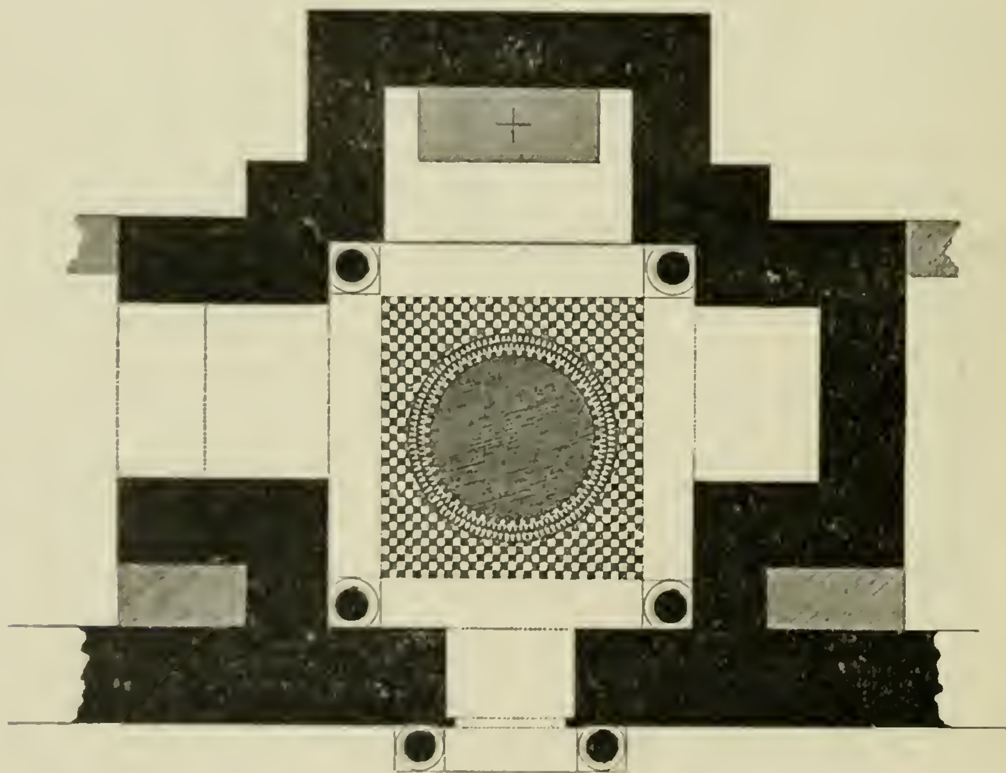


Fig. 88. — Plan de la Chapelle de saint Zénon à sainte-Praxède. — Rome — 817-824.

Mais la plus importante relique du IX[e] siècle, que contienne sainte Praxède, c'est la précieuse petite chapelle de saint Zénon, dûe également au pape Pascal, ainsi que l'atteste une inscription du

(1) La présence d'artistes grecs semble toutefois confirmée par les mosaïques de la basilique. Comme toutes celles qui furent exécutées à Rome et au dehors, du

temps. On y arrive par une porte rectangulaire, dont les jambages sont enrichis d'entrelacs d'osier suivant le style italo-byzantin. Deux colonnes de marbre précieux, mais d'inégal diamètre, se dressent à ses côtés sur des bases antiques, riches et disproportionnées, et supportent ces chapiteaux ioniques d'exécution byzantine du VIe siècle, dont j'ai parlé dans le Chapitre Ier, couronnés de tailloirs de hauteur moyenne sculptés grossièrement en zig-zag, par le même ouvrier, auteur des jambages. Une corniche énorme et extra-riche, provenant d'un ancien édifice païen, court au-dessus des colonnes, donnant ainsi à l'ensemble décoratif de cette porte un cachet de gravité classique. Le dessous et les côtés de ce fragment de corniche, loin d'être dénués d'ornements, furent au contraire revêtus de cercles et de feuilles, ou complétés grossièrement par les ciseaux italo-byzantins. Au-dessus de cette porte s'ouvre une fenêtre cintrée, qui encadre une double rangée de médaillons en mosaïque renfermant de barbares images de Saints.

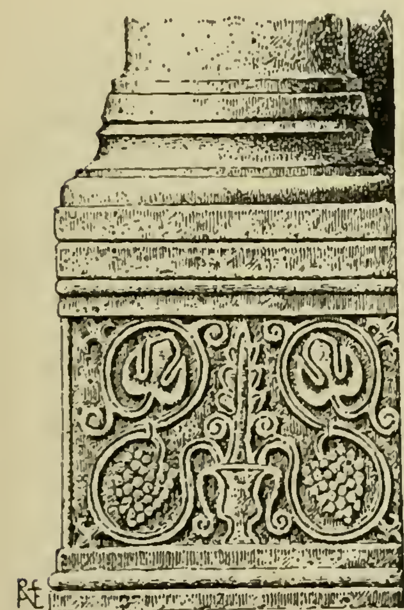


Fig. 89. — Socle de colonne dans la Chapelle de saint Zénon. — Rome — 871-824.

L'intérieur de la chapelle se compose d'un espace carré, sur trois côtés duquel sont creusées autant de grandes niches rectangulaires ; il est couvert d'une voûte à croisillons et orné aux angles de quatre colonnes corinthiennes, supportant d'inutiles corniches sans ornements. Leurs bases et leurs socles sont l'œuvre de plusieurs époques. Il y en a une très riche et splendide, qui est un chef-d'œuvre de l'art romain; d'autres au contraire présentent le style byzantin du VIe siècle, tandis que pour la plupart les devants des socles sont enrichis de bas-reliefs du IXe siècle, représentant des branches de vigne sortant de vases.

Il faut citer encore le pavé de la chapelle formé de marbre

VIe au IXe siècle, elles sont, à mon avis, de facture grecque. Cette opinion concorde avec le récit de Léon d'Ostie. Lorsque Didier, abbé du Mont-Cassin, fonda en 1066 une sorte d'école de mosaïque sous la direction de maîtres grecs, il remit en vigueur en Italie cet art qui en avait disparu depuis plus de cinq cents ans. Cicognara (*Storia della Scultura*) et Gerspach (la mosaïque), partant de ce principe que toute mosaïque de cette période existant en Italie était l'œuvre d'artistes italiens, ont traité Léon de hâbleur et d'exagéré; je crois, au contraire, pour ma part, qu'il disait vrai.

blanc, de porphyre et de serpentin. Il figure parmi les plus anciens exemples de pavés en *opus sectile*, dans lesquels on abandonnait le vieux système des petites mosaïques, appelées *opus vermiculatum* et on adoptait celui des petites plaques de marbre, taillées géométriquement de diverses façons, de manière à obtenir d'élégants dessins. Ce nouveau système, — très probablement importé par les Grecs au VIIIe siècle —, se développa lentement en Italie durant le IX et le Xe siècle, mais dans la suite il parvint à supplanter presque entièrement l'ancien, et triompha surtout dans les basiliques romaines et siciliennes.

Dans cette chapelle de saint Zénon, qui, par suite de ses dimensions exiguës, put être facilement couverte de voûtes même par les constructeurs peu expérimentés du IXe siècle, on sent un soufle puissant de byzantinisme, rehaussé par l'éclat féerique des mosaïques du même temps, dont elle est complètement revêtue et qui lui a valu le trop poétique surnom de *jardin du Paradis*.

Le même Pascal Ier, qui érigea sainte-Praxède, reconstruisit aussi les églises de sainte-Cécile-au-Trastévéré et de sainte-Marie-in-Domnica sur le Cœlius. Il reste de la première l'abside ornée de mosaïques de l'époque et une partie du pavé originaire de la tribune, où l'on voit les mêmes motifs de décoration, les mêmes manières et les mêmes marbres, qu'offre le pavé de la chapelle de saint Zénon.

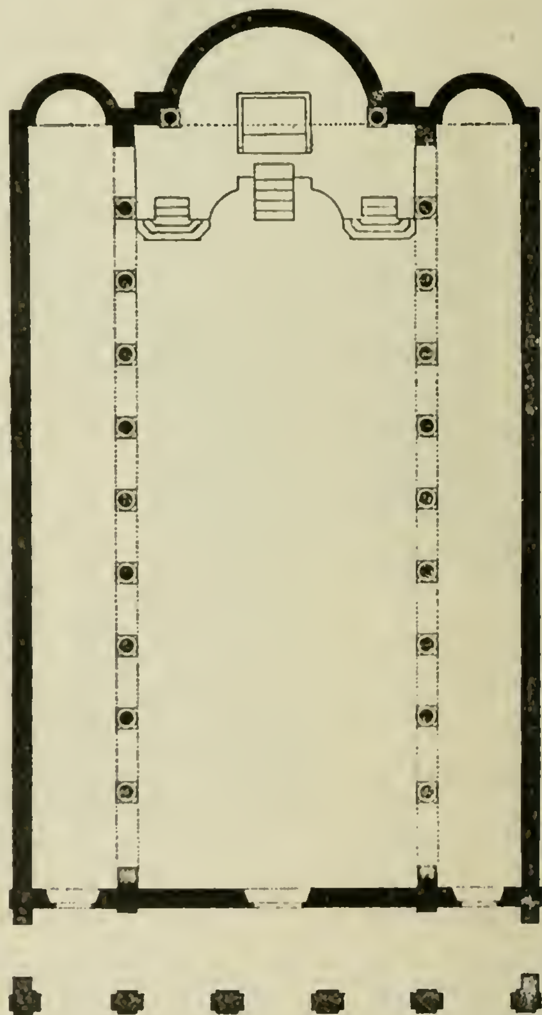


Fig. 90. — Plan de l'église de sainte-Marie-in-Domnica. — Rome. — 817-824.

L'église de sainte-Marie-*in-Domnica*, ou *della Navicella*, est, on peut dire, à peu de chose près, telle que la contruisit Pascal Ier, et, par conséquent, la mieux conservée qui reste à Rome du IXe siècle. Elle est à trois nefs, séparées par dix huit colonnes supportant des arcs et terminées par trois absides. La nef centrale offre encore à son extrémité supérieure les impor-

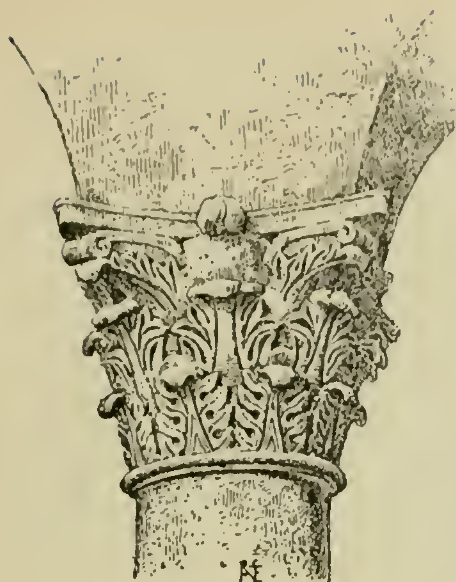


Fig. 91. — Chapiteau de sainte-Marie-in-Domnica. — Rome. 817-824.

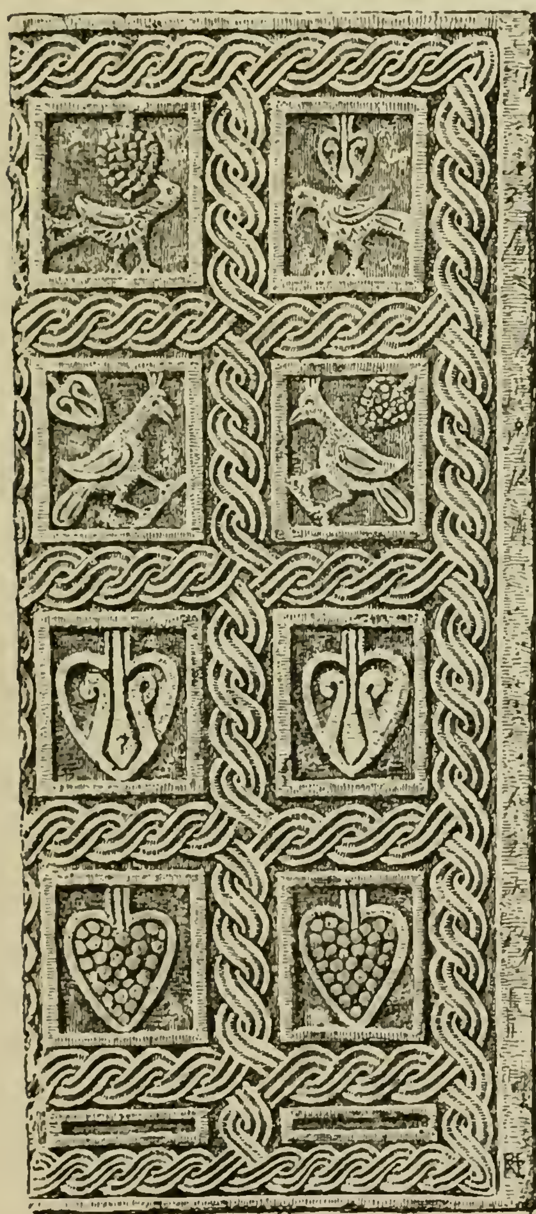


Fig. 92. — Parapet de l'église de sainte-Sabine. — Rome. — 824-827.

tantes mosaïques de Pascal. Les colonnades sont, comme d'ordinaire, de genre fragmentaire, avec chapiteaux pour la plupart corinthiens antiques. Cinq seulement sont du IXe siècle et semblent presque être les frères de ceux de sainte-Praxède, s'en écartant uniquement dans le tour inférieur des feuilles, découpées d'une façon très originale, qui devint plus tard commune à un grand nombre de travaux néo-latins. Ces chapiteaux, qui sont loin d'être laids, et le soin avec lequel y ont été appuyés les arcs, sans l'intervention de pesants abaques, marquent de notables progrès dans l'art italo-byzantin à Rome au IXe siècle, si l'on songe aux barbares constructions de sainte-Marie-in-Cosmédin et de sainte-Saba.

S'il faut en croire Anastase et Ugonius, le pape Eugène II (824-827) fit exécuter de nombreux travaux à sainte-Sabine sur l'Aventin. Les balustrades en marbre, construites par lui, existèrent jusqu'à la seconde moitié du XVIe siècle et plusieurs fragments de sculptures italo-byzantines, que l'on voit dans le vestibule intérieur de la basilique, en sont très probablement des restes. Ce sont deux plaques de parapet, ornées de croix flanquées de roses et de palmes et fermées par de petites arcades, soutenues par de petits pilastres. Il y en a de plus une troisième, enrichie de nombreux carrés encadrés par des entrelacs et inscrivant dans la pre-

mière zône des colombes, dans la seconde des paons, dans la troisième des feuilles de vigne, et dans l'inférieure les grappes habituelles grossièrement sculptées en forme de cœur. Elle rappelle tout à la fois les ambons de Ravenne et les portes de l'ancienne balustrade de sainte-Marie-*in-Valle* de Cividale.

Après Pascal I.er, le pape du IXe siècle, dont le nom survit le mieux dans ses œuvres, c'est Grégoire IV (an. 827).

Ce fut lui qui reconstruisit l'église de saint Marc, dont il reste encore l'abside avec ses mosaïques. Toutes les autres parties ont subi plusieurs fois des retouches et des transformations pendant les siècles, qui ont précédé le XIe. Une seule sculpture dans le style du IXe siècle, suivant toute probabilité, un reste de l'œuvre de Grégoire, est conservée sous le porche de l'église; c'est un fragment de parapet couvert de cercles de joncs reliés ensemble et inscrivant des roses à rayon ou à girandole.

On doit également à Grégoire IV les restes les plus considérables des sculptures italo-byzantines qui se trouvent à Rome. Anastase le Bibliothécaire dit dans ses écrits que ce Pontife adossa à l'abside de la Basilique de sainte-Marie-au-Trastévéré une haute tribune, sur laquelle il éleva l'autel, qui jusqu'alors reposait sur un plan trop bas, et qu'il construisit aussi le chœur. Or, les grands travaux de restauration, entrepris en 1865 par Pie IX dans cette église, ont fait découvrir, sous le pavé actuel, le commencement de l'ancienne abside, qui se recourbait à l'endroit où se trouve aujourd'hui l'arc de triomphe, devant cette abside les traces de la tribune de Grégoire avec les marches qui conduisaient à l'autel, et en outre un grand nombre de grandes plaques de marbre sculptées, qui renversées remplissaient l'office de pavé et devaient autrefois composer les *rugae* ou barrières du chœur mentionné ci-dessus (1).

Il y a presque vingt parapets à peu près entiers. Je serais tenté de croire que deux d'entre eux sont de la fin du VIIIe siècle ou au moins d'une tout autre main que les autres. Ce qui me le fait soupçonner, c'est la grande négligence du dessin et le peu d'élégance de la composition. On voit sur l'un un entrelacement ingénieux de courbes et de lignes droites, sur l'autre deux palmiers et deux croix surmontées de deux paons se désaltérant à un vase au milieu de serpents, de grappes et de roses; travail rudimentaire qui semblerait sorti du même atelier que la margelle du Musée de Latran.

(1) *De Rossi, Bollettino d'Archeologia cristiana,* année 1866.

On n'en peut dire autant des autres parapets, car quoique le ciseau n'y ait pas été de beaucoup plus heureux, ils accusent néam-

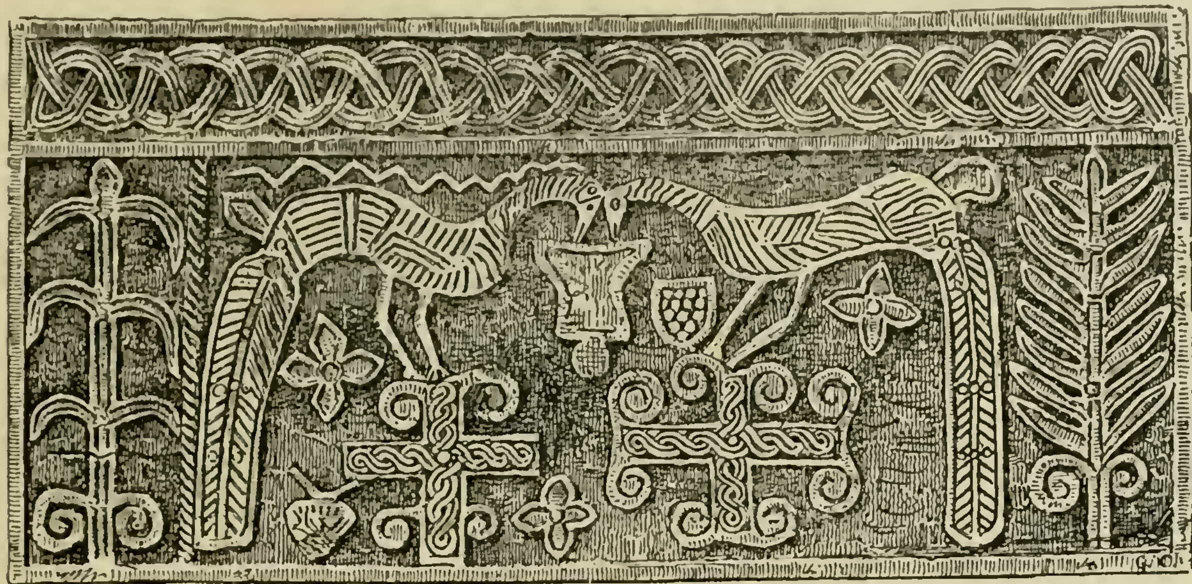


Fig. 93. a. — Parapet de sainte-Marie-au-Trastévéré. — Rome — a. 827.

moins un certain soin dans le tracé des divers ornements, qui approchent souvent de l'élégance. Ici l'on a complètement abandonné les compositions décousues d'animaux, de croix et de palmes, qui

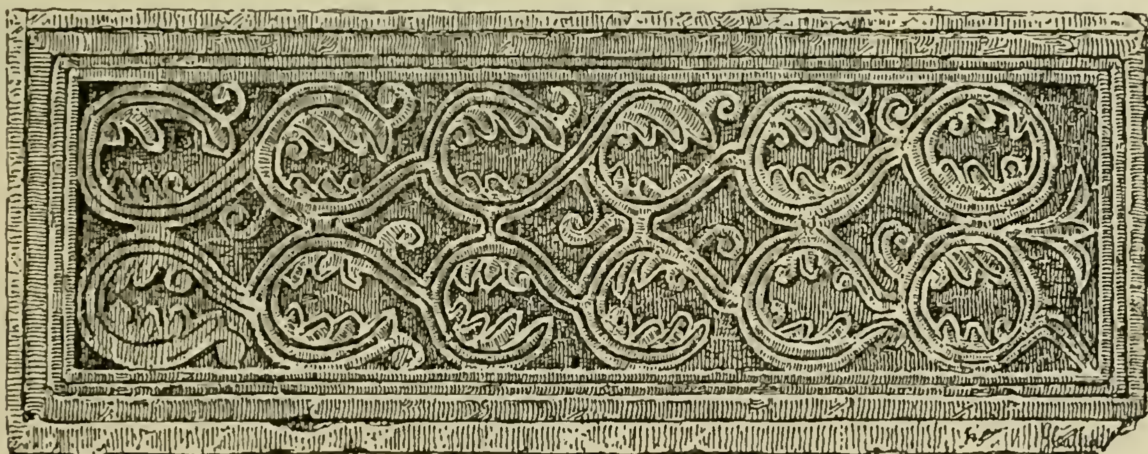
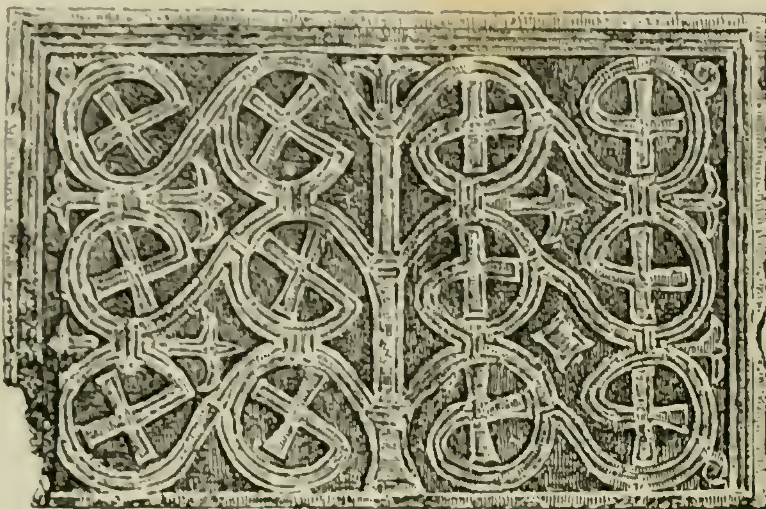


Fig. 93. b. — Parapet de sainte-Marie-au-Trastévéré. — Rome — a. 827.

avaient toutes les préférences des Grecs, parce qu'elles exigeaient trop d'habileté; on y recherche visiblement au contraire des décorations géométriques et surtout les entrelacs compliqués de cercles et de filets, à l'étude desquels ces artistes semblaient mettre tous leurs soins et goûter un plaisir extraordinaire. Le dessin vaudra beaucoup mieux qu'une description minutieuse, pour donner au

lecteur une idée de ces parapets, tous différents les uns des autres. Nous les verrons presque tous reproduits çà et là en Italie dans les travaux de ce IXe siècle et du suivant.



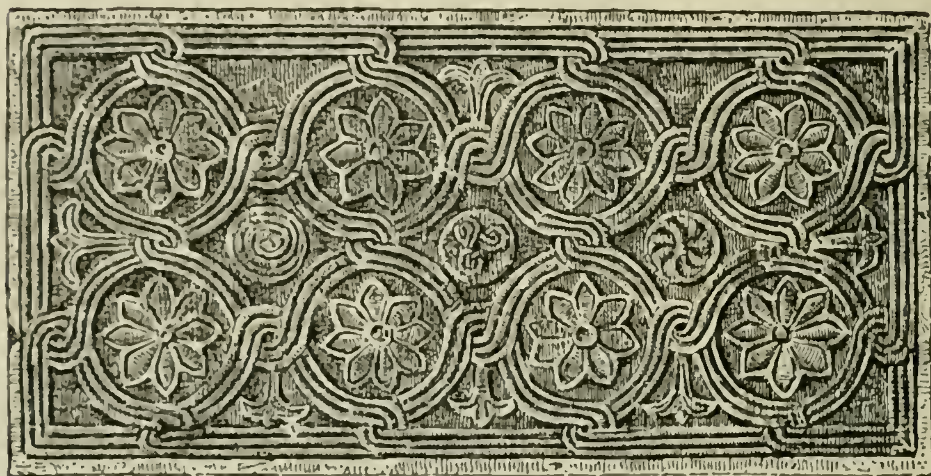


Fig. 93. c. — Autres parapets de sainte-Marie-au-Trastévéré. — a. 827.

Outre ces parapets, le portique de sainte-Marie-au-Trastévéré offre également les deux archivoltes d'un petit ciborium, ornées dans le même style italo-byzantin et sans doute contemporaines des premiers. Elles sont décorées de bandes à entrelacs, de rinceaux à feuilles cruciformes, de lis, de paons et de tigettes.

Quelques fragments de parapets, qui se trouvent dans l'église de saint-Georges-in-Velabro, ou sous le beau portique extérieur, présentent le même caractère: on doit les attribuer à ce même pontificat de Grégoire IV, lequel, selon le récit d'Anastase, en refit entièrement l'abside. On y remarque surtout certains entrelacs de cercles grands et petits, formés de bandes, également entrelacées. On y voit encore des fragments de petits pilastres, les jambages d'une petite porte, ornés de rinceaux byzantins, un chapiteau de pilastre à feuilles lisses et dures et enfin un petit abaque en forme de console, orné de feuillages, dont on retrouve plusieurs copies dispersées çà et là au milieu des ruines peu éloignées du Forum romain et au Musée de Latran.

C'est au successeur de Grégoire IV, à Serge II (844-847), qu'est due une complète reconstruction de la basilique de Latran, et c'est à cette époque qu'il faut, à mon avis, attribuer un parapet couvert d'ingénieux entrelacs curvilignes et soignés, existant dans le Cloître attenant à l'église.

Rome possède une telle quantité de travaux de style italo-byzantin, que, si je voulais les décrire un à un, je finirais par en remplir exclusivement tout ce chapitre, au grand ennui du lecteur. J'ai parlé jusqu'à présent de ceux dont l'âge m'a paru constaté ou par des notices historiques, ou par des inscriptions synchrones; maintenant je ne m'arrêterai, pour ce qui reste, qu'aux œuvres les plus importantes, et me contenterai d'indiquer rapidement les autres.

D'importantes sculptures de style italo-byzantin ont été mises à jour dans l'église de saint-Clément sur le Cœlius, à l'occasion de l'heureuse découverte de l'église souterraine. Ce sont deux parapets, l'un à rinceaux byzantins, l'autre à entrelacs mixtilignes, et une pierre convexe, sur laquelle est sculptée une croix grecque, au milieu des bras de laquelle ressortent en diagonale quatre palmes grossières. Dans le quadriportique de la Basilique, le long de la colonnade de droite, se trouvent dans le pavé un autre fragment de parapet du même style que ceux dont nous avons parlé plus haut, et plus loin un chapiteau très précieux, car il présente dans sa moitié inférieure le style de ceux de sainte-Praxède et de sainte-Marie-in-Domnica, et dans la partie supérieure au contraire de grossières tigettes, telles qu'on les voit plus communément dans les travaux italo-byzantins, et vient par là même confirmer l'époque, que j'ai attribuée aux premiers.

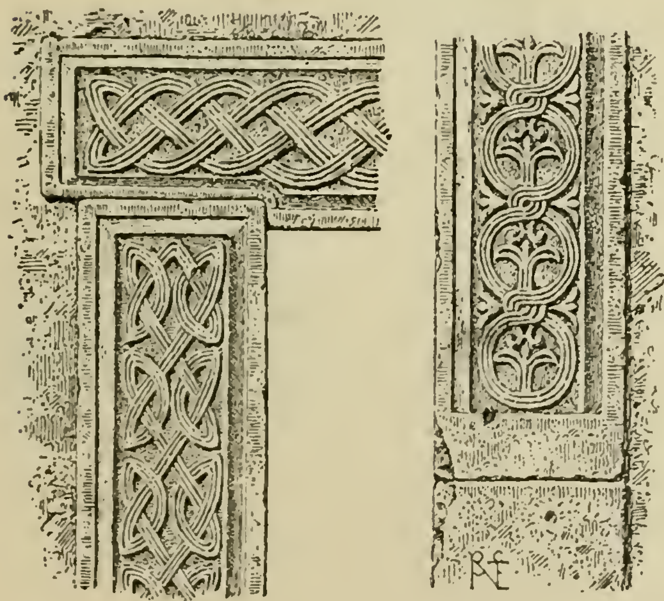


Fig. 94. — Détails de la porte de saint-Clément sur le Cœlius. — Rome. — IX[e] siècle.

Mais la chose la plus importante que saint-Clément nous offre dans ce style, c'est la porte qui de la rue donne sous le quadriportique, parce que c'est la plus complète que Rome possède et l'une des rares, qui subsistent en Italie. Les deux jambages, formés chacun de trois morceaux, sont couverts d'entrelacs variés, ainsi que l'architrave

qu'ils supportent. Cette porte dut être tirée de l'église inférieure, lorsque, après l'horrible incendie de Robert Guiscard, on construisit l'église actuelle et le porche.

La Basilique voisine des SS. Quattro Coronati montre également encastré dans la muraille de gauche de la seconde cour un fragment de parapet de style italo-byzantin, orné de carrés réunis, grossièrement sculptés.

Dans le vestibule de l'église des saints-Apôtres se trouvent deux parapets italo-byzantins, du style le plus grossier. Sur l'un se voient deux petites arcades renfermant deux croix à entrelacs, au milieu de palmes et de grappes de raisin ; sur l'autre un tronc d'où s'échappe une série de rinceaux distribués symétriquement et imitant grossièrement, comme certains de sainte-Marie-au-Trastévéré, ceux de sainte-Marie-*in-Valle* de Cividale ou du Ciborium de Bologne. Au milieu des rinceaux sont inscrits de petits oiseaux des plus primitifs.

Sur la loge au-dessus de l'atrium de sainte-Marie-Majeure, parmi les belles mosaïques, qui ornaient autrefois la vieille façade, s'ouvrent deux petites fenêtres rondes quadrilobées, dont les jours sont coupés par des plaques de marbre, couvertes d'ornements de style italo-byzantin. Fleury, qui les a remarquées, les a prises pour des parapets; mais pour moi, après les avoir bien examinées, j'ai pu reconnaître en elles les quatre archivoltes d'un ciborium, ornées de tresses, de cordons, de lis, de fusarolles et de tigettes retroussées.

A sainte-Agnès-hors-les-Murs également, le long du grand escalier qui y descend, on peut voir des fragments du style italo-byzantin le plus grossier, tels, que je serais porté à les croire de la fin du VIIIe siècle et peut-être exécutés par Adrien Ier Le plus considérable présente une arcade de tresses, supportée par de grossiers petits piliers et renfermant au-dessus une croix aux extrémités recourbées, au-dessous une rosace informe, inscrite dans un cercle formé d'une double bandelette, nouée de distance en distance. Des feuilles de vigne et des grappes remplissent les vides. A cette époque et jusqu'au XIe siècle, le Forum romain devait être entouré d'une couronne serrée d'églises; ce à quoi se prêtaient les anciens temples et les basiliques spacieuses. Il est certain que les fouilles effectuées ces derniers temps sur une



Fig. 95. — Parapet de sainte-Agnès-hors-les-Murs — Rome — fin du VIIIe siècle.

large échelle au centre si célèbre du plus grand empire qui ait jamais existé, ont mis à découvert un nombre considérable de sculptures italo-byzantines, qui appartenaient sans aucun doute aux églises environnantes. Des fragments de parapets, de petits piliers, des chapiteaux, des abaques, des croix, etc. etc. gisent aujourd'hui pèlemèle avec les merveilleuses magnificences de l'ancien Art païen pour attester, par un immense et singulier contraste, la plus profonde décadence de l'art Chrétien.

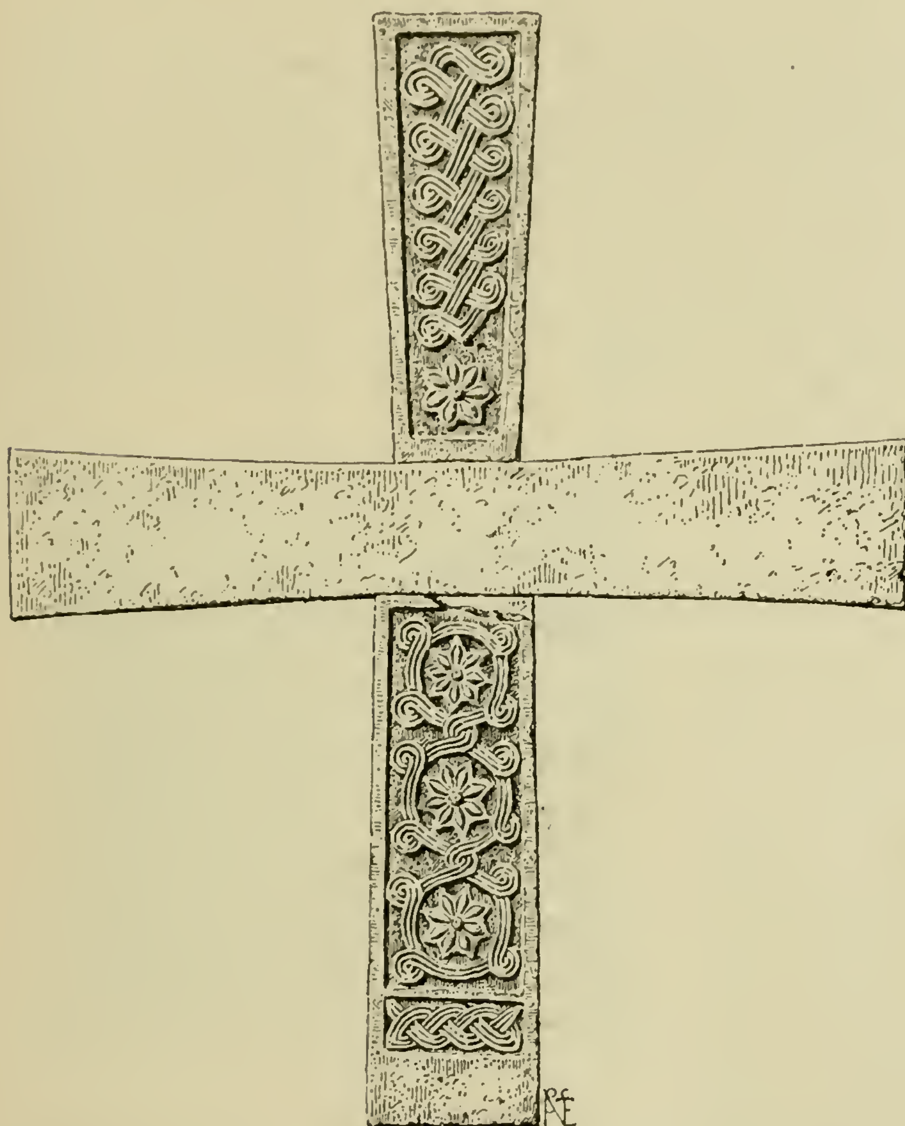


Fig. 96. — Fragment de Croix au Forum romain — IXe siècle.

Parmi les morceaux les plus remarquables se trouvent deux marbres ornés d'entrelacs, déterrés au pied de l'église de S[t]. Cosme et S[t]. Damien. De prime abord, on les prendrait pour de petits pilastres, mais en considérant leur forme légèrement évasée aux extrémités, on comprend qu'ils ont dû, réunis à un troisième morceau horizontal aujourd'hui perdu, composer une grande croix, probablement une de celles qu'on avait l'habitude au moyen âge de placer au haut de certaines colonnes isolées, devant les églises, sur les places, ou aux carrefours. On en voit plusieurs à Bologne, à saint-Pétrone et au Musée.

Une autre importante sculpture italo-byzantine du Forum romain est un parapet, sur lequel est sculptée en bas-relief la composition habituelle d'une croix, flanquée de palmes et de roses, fermée

par une arcade, vieille représentation symbolique sous laquelle on veut voir Jésus-Christ mourant sur la croix, ayant à terre Marie d'un côté et de l'autre Jean et au-dessus le soleil et la lune. Cette composition du Forum romain est l'une des plus riches que l'on conserve en Italie.

Des débris de style italo-byzantin subsistent jusque sur le Palatin, près du somptueux palais des Césars et même parmi les ruines colossales des thermes de Caracalla. Le Musée de Latran, outre ceux déjà cités, en possède encore plusieurs autres, et parmi eux, au premier rang figure un fragment de parapet placé à la moitié du grand escalier, qui conduit aux galeries lapidaires, enrichi d'entrelacs composant dans leur ensemble une croix inscrite dans un cercle au milieu de colombes, de roses et autres plantes.

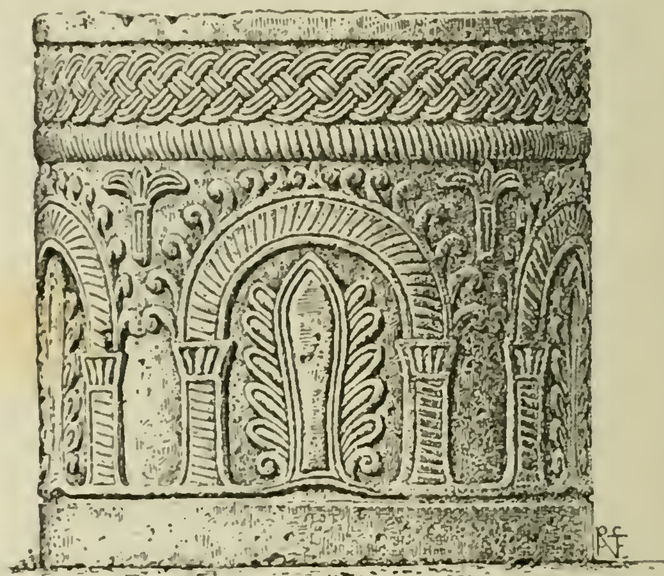


Fig. 97. — Margelle de puits du Ministère de l'Agriculture — Rome — Fin du VIII[e] siècle.

Le puits du cloître de Latran n'est pas le seul que conserve Rome. Il y en a trois autres également cylindriques, sculptés dans le même style italo-byzantin. L'un d'eux se voit en face de l'église S.[t] Jean-devant-la-Porte-Latine, enrichi de rinceaux de style byzantin, et d'une inscription où est mentionné un certain Etienne comme auteur des sculptures. C'est le seul nom de sculpteur, que les monuments de ce genre nous aient conservé.

Dans le vestibule du Musée Artistique Industriel, et à l'entrée du Ministère de l'Agriculture, de l'Industrie et du Commerce, se conservent les deux autres puits. L'idée fondamentale de leur décoration est dans tous les deux la même, c'est-à-dire une rangée de cinq petites arcades contenues par de grossiers petits piliers et couronnées de tigettes rampantes. Mais dans le premier, qui est très riche, ces arcades incrivent des croix comme toujours au milieu de roses et de palmes; dans l'autre au contraire de simples palmes rudimentaires.

Que le lecteur ne s'y trompe pas; loin de moi la pensée d'assigner tous ces travaux, dépourvus de date, au IX[e] siècle, parce

qu'ils présentent le style italo-byzantin; ils peuvent parfaitement être attribués en grande partie au Xe siècle, car le même genre d'ornementation, et pour Rome il convient d'ajouter, d'architecture en usage au IXe siècle, fut commune également au siècle suivant dans toutes les parties de l'Italie, à l'exception des iles des lagunes Vénitiennes.

Une basilique de Rome, fondée en l'an 900, et par conséquent appartenant moins au IXe siècle qu'au Xe, est celle de sainte-Marie-d'Aracœli. Il reste encore de cette époque les trois immenses nefs, séparées par des colonnes, soutenant des arcades semi-circulaires. Fûts et chapiteaux offrent le plus grotesque assemblage de marbres réunis. Quelques-uns grossiers et de forme ionique indiquent l'époque à laquelle l'église a été construite. Des fragments de bandes et des parapets de style italo-byzantin se trouvent aussi à l'intérieur de l'ambon de droite, et présentent les rinceaux ordinaires, ou des arcades renfermant des croix, des roses, etc. Trois fûts de colonnes intéressants, d'inégales dimensions, et qui devaient faire partie de ciboriums, ont été découverts lors des démolitions récentes de l'ancien couvent d'Aracœli. Ils sont au tiers striés verticalement par de larges cannelures remplies de baguettes et aux deux tiers striés en spirales par des cannelures doriques. Qu'il faille assigner ces fûts élégants au style italo-byzantin, nous le verrons par d'autres ciboriums de Ravenne, authentiquement du IXe siècle, qui en sont également pourvus. Ils ne révèlent rien de byzantin, et sont de caractère absolument romain; car chose vraiment étrange! tandis que les Grecs païens ne manquaient jamais de canneler les colonnes, quelqu'en fût le diamètre, les Grecs chrétiens au contraire les voulaient toujours unies, parce qu'ils voulaient y admirer toute la beauté des marbres veinés ou polychromes. Les Romains, par contre, se souciaient peu de canneler les colonnes en pierre grossière, mais avaient soin de canneler celles en marbre blanc, afin d'en tempérer par l'ombre de ces sillons l'éclatante blancheur. Vers la fin de l'Empire, des architectes romains de la décadence recherchèrent les cannelures bizarres, les faisant souvent tournées en hélice, ou coupées de nombreuses bandes, ou façonnées à baguettes ou à gorges, au lieu de l'être à coquilles [1]). On dirait que

[1]) Un beau fût romain divisé en trois zones d'anneaux, et cannelé, en partie verticalement, en partie à hélice, se trouve dans l'ancienne crypte de sainte-Marie-in-Organo à Vérone.

les fûts de ces ciboriums italo-byzantins ont été faits d'après un modèle romain du IIIe ou du IVe siècle.

Le style italo-byzantin dut être le seul dominant à Rome pendant tout le Xe siècle, et même pendant une certaine partie du XIe, et j'en ai des preuves. Dans le mélancolique et pittoresque cloître de saint-Laurent-hors-les-Murs, où sont deux jambages de porte à rinceaux italo-byzantins et plusieurs autres fragments de parapet du même style, avec les croix et les arcades habituelles, — travaux

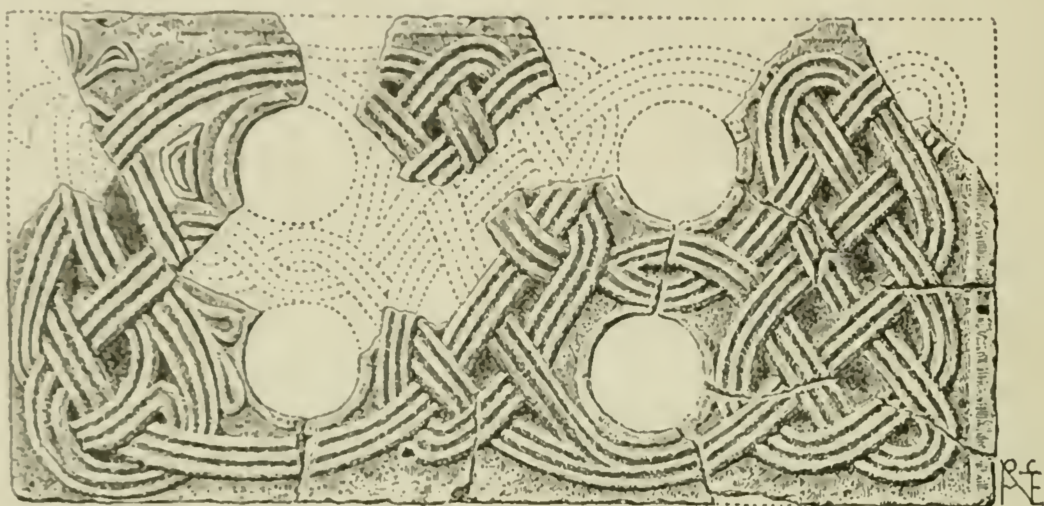


Fig. 98. — Bas-relief du cloître de saint-Laurent-hors-les-Murs — Rome — 1024-1033.

que l'on peut attribuer au IXe ou au Xe siècle, — on trouve encore quelques bas-reliefs en stuc, très rudimentaires, couverts de croix et de palmes, ou d'étranges entrelacs recoquillés, en partie fleuris, dans lesquels se montre une tendance éloignée vers le style lombard. Ils ont été exécutés, de 1024 à 1033, sous le Pontificat de Jean XIX, comme l'indique l'inscription suivante : TEMPORIB(us) DŌM̄ IŌH̄I XVIIII PAPÆ.

CAPOUE. — Il était naturel que le style italo-byzantin, qui avait pénétré de si bonne heure à Rome et y avait régné pendant plus de deux siècles, s'avançât de là vers le midi et s'établît aussi dans les Provinces napolitaines, jusqu'au moment où viendraient le supplanter le néo-byzantin, l'arabe, le toscan et le lombard. Je n'ai pu visiter qu'une très faible partie de cette province; toutefois, les quelques monuments, que j'ai rencontrés, m'ont convaincu que l'art italo-byzantin devait y avoir fait ses preuves, et qu'il doit y en subsister encore un grand nombre. Capoue seule m'en offre des traces au Musée et dans une église toute entière, qui doit sans aucun doute remonter au Xe siècle ou à la seconde moitié du précédent.

On peut voir au Musée un fragment de parapet à cercles concentriques, noués ensemble, dont les bandelettes, comme nous l'avons vu à saint-Georges-*in-Velabro* à Rome, sont couvertes de petits entrelacs. Des roses, des lis et d'autres cercles plus petits enrichissent, en la surchargeant, la composition.



Fig. 99. — Fragment de parapet au Musée de Capoue — IXe siècle.

Non loin du Musée, s'élève une petite église, dédiée au Prince St Michel (comme l'appelle le peuple), aujourd'hui fermée au culte à cause de son délabrement. Elle est à une seule nef, terminée par un petit chœur, exhaussé de plusieurs marches, borné sur le devant par deux colonnes isolées supportant des arcs semi-circulaires, et au fond par une abside flanquée de deux grandes niches. Sous le chœur s'ouvre une crypte, qui en reproduit à peu près le plan et est couverte de voûtes soutenues au centre par une seule colonne. L'église devait avoir à l'origine un portique extérieur soutenu par deux colonnes, aujourd'hui encastrées dans un mur moderne, car on a voulu la prolonger au préjudice de l'atrium.

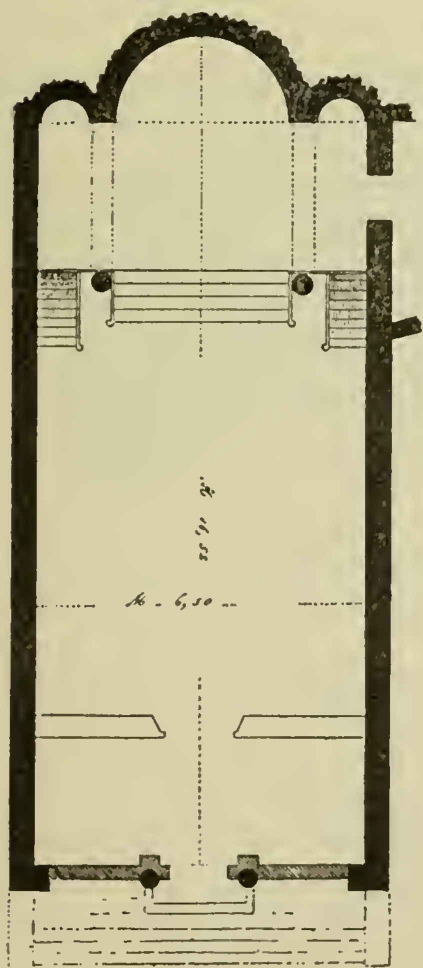


Fig. 100. — Plan de l'église de saint-Michel — Capoue — Xe siècle (?)

Le chœur exhaussé, la présence d'une crypte et l'indication de trois absides nous empêchent de croire que cette petite église puisse remonter au delà de la moitié du VIIIe siècle; et quand on sait, d'autre part, que Capoue fut fondée en 856, il est permis raisonnablement de douter que cette église soit postérieure à cette date. Mais si nous voulons connaître son âge avec une précision suffisante, nous avons les détails décoratifs et notamment certains chapiteaux de ses colonnes. Nous ne regarderons pas les chapiteaux du chœur : ce sont des corinthiens antiques; mais nous nous arrêterons devant celui de la crypte et les deux de la façade. Le pre-

mier a plus particulièrement la forme d'un tailloir à la byzantine, mais qui s'adapte mal à la rotondité de la colonne qui le supporte, tandis qu'il semble fait pour les voûtes qu'il soutient; ses bandes sont ornées de bas-reliefs ornementaux à feuillages et à rinceaux de palmes de style italo-byzantin. Les chapiteaux de la façade sont, au contraire, de forme corinthienne, mais de ce corinthien rudimentaire, que savaient faire les sculpteurs du IXe ou du Xe siècle. Ce ne sont pas des feuilles d'acanthe, mais des palmes; les revers en sont grossièrement et conventionnellement striés, comme ceux des chapiteaux grecs du VIIIe siècle de saint-Georges de Valpolicella, ou du Musée de Capoue même. De grossières et dures tigettes et un misérable abaque en forment le complément. Ces chapiteaux, surtout leurs feuilles, présentent une très grande analogie avec les travaux semblables de la Haute-Italie, que nous verrons appartenir à la seconde moitié du Xe siècle; aussi serais-je tenté d'assigner la même date à cette précieuse église de saint-Michel de Capoue.

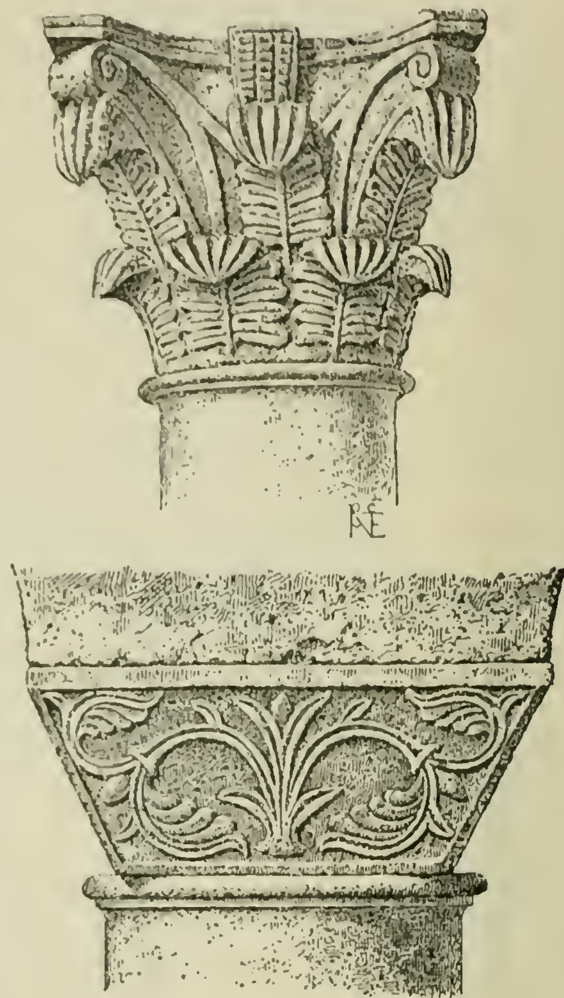


Fig. 101. — Chapiteaux de saint-Michel à Capoue — Xe siècle (?)

TOSCANELLA. — Nous devons, en remontant vers le nord, nous arrêter à Toscanella, qui nous offre dans l'église de sainte-Marie-Majeure plusieurs sculptures de style italo-byzantin, qui ont dû certainement figurer dans une église plus ancienne que l'actuelle, qui est une belle basilique de style lombard du XIIe siècle. Vers le fond de la nef centrale, à gauche, s'élève un ambon grandiose, soutenu par quatre arcades reposant sur des colonnes. Fleury l'a pris tout entier pour un travail du IXe siècle, et l'a offert comme le type des ambons de cette époque; mais c'est évidemment une erreur, car cet ouvrage, dans son ensemble et dans un grand nombre

de ses détails caractéristiques, est le fruit du XIIe siècle. Nous le voyons avant tout par la forme de l'ambon toute romane et par conséquent postérieure à l'an Mil; ensuite par ses chapiteaux, sa corniche intermédiaire, et en particulier par cette figurine de l'angle, surmontée d'un aigle soutenant le pupitre. L'erreur de Fleury s'explique cependant jusqu'à un certain point par ce fait que l'ambon se compose presque entièrement de sculptures, qui sont en effet du IXe siècle. Tels sont les parapets supérieurs, qui à l'origine devaient être des balustrades de chœur, et les arcades de dessous, qui ont certainement fait partie d'un ancien ciborium, peut-être du maître-autel, remplacé par l'actuel beaucoup plus grand.

Il est inutile de dire qu'ici encore tout est couvert de riches sculptures décoratives représentant les inévitables entrelacs mixtilignes, les ingénieusses combinaisons, les rinceaux, les croix, les roses et les tigettes rampantes, en un mot tous les détails que nous venons de voir sur les monuments italo-byzantins de Rome.

Plusieurs autres fragments du même style se trouvent çà et là dans l'église et en décorent principalement les autels.

ORVIETO. — Le Musée d'Orvieto renferme un parapet ornemental de style italo-byzantin, couvert de cercles d'osier, noués ensemble et renfermant des croix, des grappes de raisin, des tigettes doubles, des entrelacs, des volatiles et autres caprices.

SPOLÈTE. — J'ai vu également un fragment de parapet, sur lequel étaient sculptés des cercles entrelacés, dans le style italo-byzantin, incrusté dans la façade du campanile de la cathédrale de Spolète, où j'ai déjà trouvé un bas-relief grec du VIIIe siècle.

ANCÔNE. — Le style italo-byzantin apparaît aussi sur deux fragments de parapets, ornés d'entrelacs, existant dans la vieille crypte de la cathédrale d'Ancône, et sur un autre à l'extérieur de l'église, le long du côté nord-ouest.

ASSISE. — Non moins intéressant est un parapet que l'on a découvert dans l'église de sainte-Marie-des-Anges, près d'Assise. Il offre deux arcades soutenues par de petits pilastres renfermant deux grandes croix au milieu de palmes, d'entrelacs et de petits oiseaux. De petites tresses s'arrondissent autour des arcs, descendent le long des petits pilastres, courent le long des bras des croix; il est curieux de voir comment elles se séparent au-dessous et se transforment en palmes. (Voyez *Fig.*^{a} 102).

Fleury prétend qu'entre Rome et les rivages de l'Adriatique, il y avait, au Xe siècle, une grande affinité de style, qui s'explique sur-

tout par la domination du souverain Pontife sur les Marches et sur l'Exarchat. Il ne dit pas, du reste, clairement, s'il entend que Rome exerça au IXe siècle une influence artistique sur les côtes de l'Adriatique, ou si ce fut le contraire qui eut lieu. Mais quoiqu'il en soit, mon opinion personnelle est que, non seulement Rome, mais encore les côtes occidentales de l'Adriatique, subirent l'influence directe et exclusive de la Lombardie, depuis la seconde moitié du VIIIe siècle jusqu'au delà du onzième. Ce qu'ajoute Fleury ne me paraît pas plus acceptable, à savoir qu'en Toscane la sculpture dé-



Fig. 162. — Parapet découvert à sainte-Marie-des-Anges — Assise — IXe siècle.

corative eut au IXe siècle un caractère tout autre que dans les contrées environnantes. — Assertion tout à fait gratuite, car il ne s'est nullement préoccupé d'en faire la preuve; je crois, du reste, que la chose lui eût été impossible. Quels motifs en effet pouvaient produire en Toscane un tel isolement de l'art? Vers le XIe siècle, elle prit si peu part aux évènements politiques et au commerce, et on en faisait si peu de cas, qu'il n'y avait aucune raison pour qu'il s'y développât un art original, nouveau et tellement supérieur à celui qui était en usage dans le reste de l'Italie, qu'elle pouvait s'en passer. Fleury n'a pas su, ce semble, trouver en Toscane des monuments du XIe siècle, semblables à ceux de Rome et d'ailleurs, et

a fondé sans doute son assertion sur cette absence. Pour moi, j'en tirerais au contraire la conséquence, que les conditions peu prospères de cette contrée n'auront pas favorisé cette activité de construction et cet emploi si multiplié de l'art italo-byzantin, que peuvent revendiquer Rome et tant d'autres provinces d'Italie. Malgré tout, je crois fermement que, s'il y eut un art en Toscane pendant le IXe et le Xe siècle, ce ne put être que l'art italo-byzantin et j'en puis fournir une preuve.

PISE. — Sur les murailles extérieures de la grande abside de la cathédrale de Pise, sont enchâssées quatre bandes, ornées de bas-reliefs ornementaux de style italo-byzantin. On y voit les entrelacs ordinaires curvilignes ou mixtilignes, plus ou moins compliqués, des cercles reliés ensemble et des rosettes de différentes manières.

Ciampini, d'Agincourt, Cordero et plusieurs autres, qui ont indiqué l'église des Trois Fontaines près de Rome, comme une preuve d'un progrès marqué dans les arts vers la fin du VIIIe siècle, n'ont pas manqué de conduire le savant à l'église des Sts Apôtres de Florence, pour voir quelque chose de bien meilleur dans cette charmante basilique, qui, suivant la tradition, aurait été fondée par Charlemagne lui-même. Vasari l'avait dit également dans la préface de ses *Vies*, ajoutant que cette église prouve qu'en Toscane « il était resté ou revenu quelque bon artiste, et qu'elle est telle que Brunelleschi ne dédaigna pas de la prendre comme modèle pour construire l'église du saint-Esprit et celle de saint-Laurent ». — Que Brunelleschi s'en soit inspiré, je le crois aussi, mais je ne puis admettre que l'édifice actuel soit encore celui qui fut élevé du temps de Charlemagne. Certainement personne ne met en doute que san Miniato al Monte ne soit un ouvrage du XIe siècle; or, que l'on rapproche tous les plus petits détails de l'église des saints Apôtres de ceux de san Miniato et l'on concluera sans hésiter que ces deux gracieux édifices sont de la même époque. J'ai voulu m'arrêter sur cette erreur de Vasari, non pas que j'aie la prétention de la signaler le premier, — elle est généralement connue —, mais seulement dans l'espoir de persuader une fois pour toutes plusieurs esprits récalcitrants.

RAVENNE. — Je reconduis le lecteur à Ravenne au milieu des tombes de la précieuse basilique de saint-Apollinaire-hors-les-Murs, où nous avons vu un fâcheux exemple des monstruosités, qu'avait produites le rudimentaire art latino-barbare, au commen-

cement du VIIIe siècle, avant qu'il n'eût subi les heureux effets de la seconde influence byzantine.

Le sarcophage d'un Jean, archevêque de cette ville, qui, pour moi, est le IXe de ce nom, mort en 784, est une grossière mesquinerie, mais non sans importance, car, comme il offre quelques caractères du style italo-byzantin, c'est une preuve qu'il a pénétré à Ravenne de très bonne heure et qu'il s'est rapidement répandu dans les diverses régions de l'Italie. Le ciseau italo-byzantin se reconnaît à ces croix des extrémités recourbées, à la manière grecque, à cette

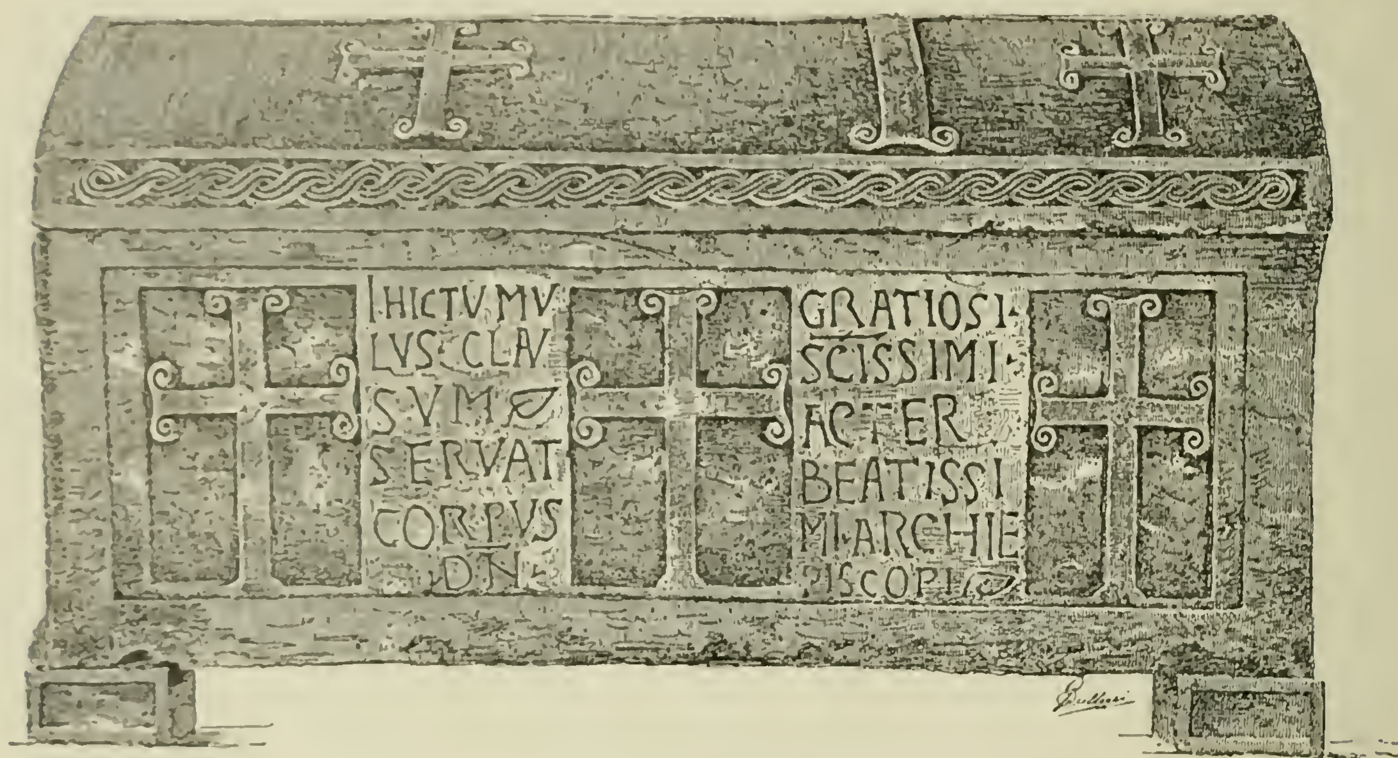


Fig. 103. — Sarcophage de l'Archevêque Gratiosus à saint-Apollinaire près Ravenne — an. 788.

bande horizontale du couvercle bombé, formée de simples entrelacs d'osier. L'arche devait cependant appartenir d'abord à quelque sépulture païenne; on le devine surtout à cette gorge renversée qui borde le devant, gorge qui quoique très simple, atteste une main si habile, qu'on ne saurait l'accuser d'avoir sculpté les croix et les inscriptions.

Un autre sarcophage de la même église, où est enseveli l'archevêque Gratiosus, mort en 788, présente un plus grand étalage de croix, mais une pensée identique et le même ciseau.

On doit attribuer à la même époque le devant d'un sarcophage existant au Musée du Palais archiépiscopal, et qui renfermait les

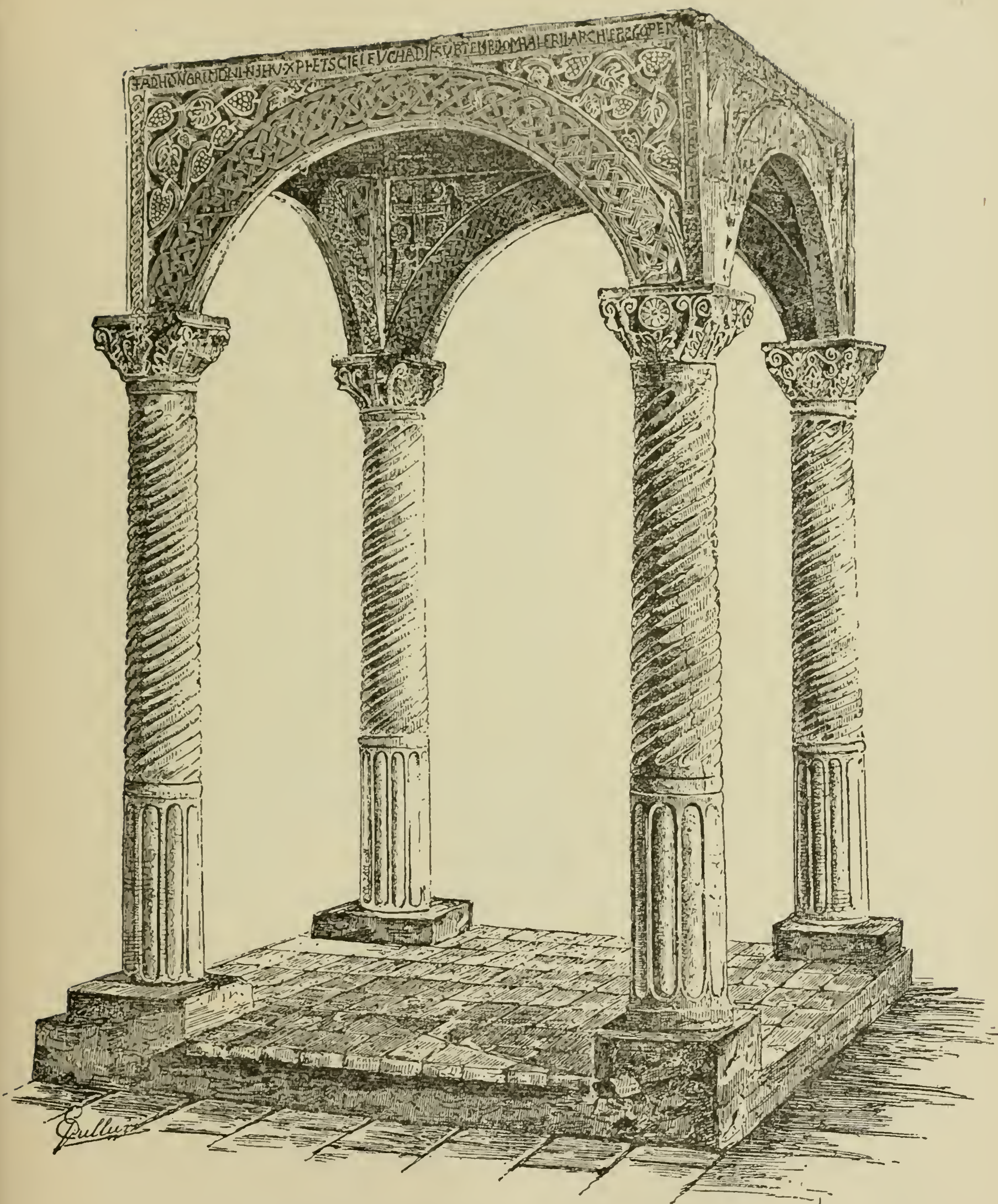


Fig. 101. — Ciborium de saint Eleucadius à saint-Apollinaire près Ravenne. — an. 806-816.

corps des époux Grégoire et Marie. L'inscription est encadrée de tresses et flanquée de deux croix avec les extrémités recourbées.

Il faut maintenant retourner à saint-Apollinaire in *Classe* pour y voir le monument sculpté, le plus important, parce qu'il est presque intact, qui nous soit resté en Italie du style italo-byzantin. Il s'agit du ciborium de l'autel de saint Eleucadius, que, suivant une inscription, un prêtre Pierre, faisait sculpter sous l'archevêque Valère (806-816). Il devait à l'origine s'élever isolément dans un lieu spacieux, et ce n'est que plusieurs siècles après qu'il dut être transporté dans l'angle de la nef de gauche, où il se trouve actuellement, cachant les bases des colonnes et ayant une corniche de couronnement qui ne s'y adapte point, et qui était inutile.

Rohault de Fleury n'est pas de cet avis; pour lui, le ciborium a toujours dû occuper sa place actuelle; mais pour se convaincre du contraire, il suffit de regarder les bandes intérieures des deux arcades adossées au mur, toutes couvertes de bas-reliefs comme celles de l'extérieur, et les bandes verticales à moitié cachées par la superposition des plaques de marbre. Le malheur est qu'on a voulu tourner ces arcs vers l'intérieur du ciborium, afin qu'ils fussent visibles, sans quoi ils seraient restés cachés contre les murs de la nef.

Le ciborium est formé de quatre colonnes supportant autant d'archivoltes monolithes, dont l'ouverture est un peu moins grande que le demi-cercle. Les colonnes sont pour un tiers striées verticalement et pour les deux tiers en spirale, exactement comme celles qui ont été découvertes près de l'église d'Aracœli à Rome et sans doute des mêmes artistes. Si Rome ne nous a pas fourni l'avantage de voir des chapiteaux italo-byzantins qui s'écartent des manières corinthiennes ou ioniques, ce ciborium nous en offre quatre, qui dans leur ensemble rappellent beauçoup plus les formes byzantines à panier que les formes romaines. Ils présentent une décoration variée de roses, de croix, de tigettes et de feuilles, les unes d'acanthe barbare, les autres de palme.

Comme les chapiteaux, les quatre arcs placés au-dessus sont également variés. Sur le côté principal s'arrondit une bande gracieuse et compliquée à entrelacs mixtilignes du meilleur effet, et au-dessus des arches serpentent deux branches de vigne, chargées de feuilles et des grappes ordinaires de raisin à cœur entourées d'un listel. Des bandes tressées, plus ou moins compliquées, composent les autres archivoltes, et sur les arches sont ou des entrelacs, ou des paons très grossiers se désaltérant à un vase, ou des colombes

aux deux côtés d'une croix au milieu de rosettes à rayon ou à girandole. Une bande formée d'une branche de vigne à rinceaux, dont chacun d'eux se termine en croix, est du plus gracieux effet.

Dans cette même église de saint-Apollinaire se trouve aussi un sarcophage que nous connaissons déjà, (Fig. 3), qui semble de la fin du VI[e] siècle ou de la première moitié du suivant (le couvercle en est très certainement), mais qui au IX[e] ou au X[e] siècle, — peut-être parce qu'il fut alors destiné à un autre défunt — fut enrichi sur le devant de deux petits pilastres grossiers à feuillages, et sur les côtés de petites arcades jumelles renfermant des rinceaux, avec petits pilastres et archivoltes décorés de perles. Ce qui charme le plus dans ce monument, ce sont les petits arcs, qui, au lieu d'être semi-circulaires, sont à diamètre dépassé, ou, comme on dit vulgairement, en fer à cheval. Il ne faudrait pas voir là une bizarrerie du sculpteur, mais plutôt une lointaine influence arabe, et le plus ancien vestige, que j'en aie trouvé en Italie.



Fig. 105. — Côté de sarcophage à saint-Apollinaire près Ravenne — VI[e] et IX[e] siècles.

Avant de laisser la basilique de saint-Apollinaire *in Classe*, je citerai encore un important travail de style italo-byzantin ; c'est un arc qui couronnait peut-être un petit ciborium, et qui sert aujourd'hui d'ornement à la porte du campanile. C'est le plus ancien exemple d'archivolte terminée en pointe, et de plus, ornée de tigettes rampantes : c'est le prototype de ces entablements de ciboriums ou

de portes, qui, dans le style lombard d'abord, puis dans le gothique, furent très employés et obtinrent un très grand succès.



Fig. 106. — Archivolte terminée en pointe à saint-Apollinaire près Ravenne. — IXe siècle.

Plusieurs autres fragments de sculptures de style italo-byzantin, — des abaques de chapiteaux, de petits pilastres, des parapets percés à jour, des archivoltes, etc. — se voient dans les églises ou dans les palais de Ravenne. Des colonnes semblables à celles de saint Eleucadius se trouvent dans le vestibule de la basilique du saint-Esprit, et ont, suivant toute probabilité, soutenu un ciborium, des arcades duquel il reste deux fragments dans la sacristie de cette église. Elles présentent une élégante bande à pampres noués, d'où pendent des feuilles de palmier. Des fragments italo-byzantins se trouvent dans le Baptistère de saint Ours, au Palais Rasponi, au Musée de Classe, et sur le clocher de saint-Jean-l'Évangéliste. On peut voir un sarcophage appelé *delle treccie*, parce qu'il est orné de bandes de cette décoration caractéristique, dans le caveau de Braccioforte, près de la tombe de Dante.

BUDRIO. — On voit au Musée de Bologne une reproduction en plâtre d'une grande croix stationnale en marbre existant à Budrio, et, comme celles de saint Pétrone, dressée sur un fût de co-

lonne. Sur le côté principal est gravée l'inscription suivante:

+ INDI NO RENOVA CRVX TEMPORIBV DOM VITALE EPSC.

Le seul évêque de ce nom, qu'ait eu Bologne, siégeait de 789 à 814. C'est donc à cette époque que cette croix a été sculptée, et en effet les décorations, dont elle est finement ornée, ont le cachet du style italo-byzantin.

VÉRONE. — Canobio nous dit dans son Histoire de Vérone (livre V), que « en 780, époque à laquelle vivait l'évêque Lothaire, » l'église de sainte-Marie-Matricolare n'était pas très grande » et que cet évêque « la réédifia avec l'aide de Bertrade, femme de Pe- » pin et mère de Charlemagne, ainsi que de la femme de Didier et de Charlemagne ; église qui, devenue alors plus convenable, fut ensuite choisie (802-840) pour cathédrale par l'évêque Ratoldus. Cette précieuse notice a fait supposer et croire pendant bien des siècles à tous les archéologues et historiens, qui ont parlé de Vérone, que la Cathédrale actuelle, dans ses parties les plus anciennes, c'est-à-dire les murs extérieurs, l'abside, les portes, etc., était la même église que reconstruisit Lothaire et que Ratoldus termina, sans doute pour en faire sa Cathédrale. La critique a, depuis plusieurs années, démontré l'absurdité de cette opinion et prouvé que, ce qu'on avait cru pendant longtemps être du VIIIe ou du IXe siècle, était en réalité du XIIe. Ce qui vient confirmer cette assertion et convaincre les plus obstinés, c'est l'heureuse découverte que l'on a faite en 1884, à l'occasion des fouilles exécutées dans le pittoresque cloître lombard attenant à la Cathédrale. A une profondeur d'environ deux mètres, on mit à jour de larges morceaux d'un pavé en mosaïque vermiculée, travaillé avec goût, à combinaisons géométriques et avec feuillages, fruits, animaux et inscriptions; et, au milieu de la mosaïque, une colonne de marbre, qu'on put facilement dresser sur sa base intacte et couronner de son chapiteau. A ce morceau de mosaïque se trouvérent correspondre plusieurs autres débris de même style, existant déjà dans la petite église voisine de sainte-Hélène et dans un magasin contigu. A quel genre d'édifice et à quelle époque appartiennent ces restes? Les dimensions et les subdivisions du pavé, la nature des inscriptions antiques, où tout rappelle les noms des fidèles, qui ont contribué à l'exécution de ce travail, et la position de la colonne, tout porte à croire qu'il s'agit ici d'une église. Si, d'autre part, nous observons le style et la structure de ce pavé, nous reconnaissons aus-

sitôt qu'il est identique de forme et, par suite, de date à ceux de Parenzo, de Grado, de Pola, que chacun sait appartenir au VIe siècle. Ceci posé, se présente tout naturellement la conjecture que ce sont là les restes de l'ancienne petite église de sainte-Marie-*Matricolare*; et cette conjecture se change, à mon avis, en certitude, pour peu qu'on lève les yeux sur le chapiteau de la colonne, qui est, sans aucun doute, une œuvre du VIIIe siècle, et de ce Lothaire, qui, suivant l'affirmation véridique de Canobio, restaura l'eglise en 780.

C'est un chapiteau de style corinthien à feuilles dures et lisses, à tigettes maigres et avec abaque très raide. On doit surtout remarquer la bandelette qui se recourbe sous les tigettes du centre. Ce chapiteau, comme le lecteur peut s'en rendre compte, offre une très grande analogie avec les chapiteaux grecs de saint-Sauveur de Brescia, et est sans doute comme ceux de la même époque de sainte-Marie-in-Cosmédin de Rome, un des premiers essais de l'art italo-byzantin.

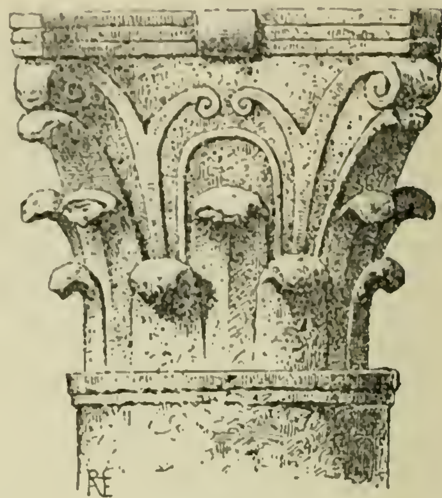


Fig. 107. — Chapiteau de l'ancienne Cathédrale de Vérone — A. 780.

A la suite de ce chapiteau, nous pouvons en retrouver, à Vérone même, plusieurs autres qui enrichissent considérablement notre catalogue.

On en voit dans la petite église de saint-Jean *in Fonte*, vieux baptistère de la cathédrale, du XIIe siècle, en forme de petite basilique à trois nefs, parmi des chapiteaux synchrones et du VIe siècle, deux tout à fait semblables à celui qu'on a trouvé dans le cloître, et évidemment de la même époque.

L'église de saint-Étienne, dans son abside òu nous avons déjà trouvé un chapiteau mutilé de style byzantino-barbare, et dans la crypte attenante, ne nous offre pas moins de trente chapiteaux de dimensions médiocres, tellement semblables, pour le dessin comme pour la sculpture, à ceux de la vieille église de sainte-Marie Matricolare et du Baptistére, qu'il est inutile de les décrire et de les représenter. Cela prouve que l'église de saint-Étienne dut subir, vers la fin du VIIIe siècle, une restauration complète; mais ce n'est pas à dire pour cela que l'abside et la crypte, où figurent ces chapiteaux, remontent à cette époque. Ce qui s'y oppose, c'est cette

circonstance que quelques-uns d'entre eux ont été mutilés dans la partie inférieure, afin qu'étant raccourcis, ils pussent mieux s'adapter aux colonnes qui leur avaient été assignées. Quant à l'abside, nous verrons à la fin de ce chapitre quelle date peut lui convenir. Pour la crypte, je puis dès à présent l'assigner au XIIe siècle, c'est-à-dire à l'époque où fut construite la plus grande partie de l'église actuelle. Je m'appuie principalement sur la ressemblance de plusieurs de ses chapiteaux, véritablement sculptés pour les voûtes qu'ils supportent, avec les chapiteaux analogues de la crypte de saint-Jean-in-Valle, église incontestablement du XIIe siècle.

Mais si saint-Jean-in-Valle a une origine bien plus ancienne, et si sa crypte ne peut remonter au delà du XIIe siècle, quatre de ses chapiteaux ont l'air d'être beaucoup plus anciens, présentant le style italo-byzantin. Par la dureté de certaines feuilles, comme par l'ensemble des formes, ils rappellent exactement ceux de saint-Étienne; mais les tigettes, la feuille centrale et l'abaque accusent un notable progrès. Aussi je les place au IXe siècle et non à la fin du VIIIe.

Un curieux chapiteau de pilastre existant dans la crypte de sainte-Marie-in-Organo doit être à peu près de la même époque. C'est un grossier chapiteau corinthien à feuilles dures, mais qui présente l'étrange originalité de quatre parallélipipèdes qui reposent sur le revers des feuilles angulaires et ressortent pour soutenir en manière d'étais les petites volutes saillantes de l'abaque.

On en voit quatre du même style que les précédents, mais moins privés d'ornements et plus conformes au caractère général des chapiteaux du IXe siècle, sur de petites colonnes supportant un sarcophage dans la crypte de saint-Zénon-le-Majeur. Ils sont corinthiens, à feuilles lisses et dures, mais présentent parmi les tigettes une palme ou une rosette, ou une convexité cannelée, semblables à celles qu'on retrouve si souvent dans les chapiteaux grecs du VIIIe siècle. Ces colonnettes, qui soutenaient sans doute un ciborium, sont les seules sculptures, qui rappellent la basilique de saint-Zénon, bâtie, suivant la tradition, par Pépin et terminée ou restaurée par Othon Ier, au Xe siècle.

VILLANOVA. — L'ancienne et précieuse église de saint-Pierre de Villanova, dans le Véronais, qui s'élève entre saint Bonifacio et Soave, nous offre dans ses nefs et dans sa crypte du XIIe siècle plusieurs chapiteaux de colonnes, tellement semblables pour le

dessin et la sculpture, à ceux de saint-Étienne et des autres églises de Verone, que nous venons de voir, qu'il faut les attribuer à la même epoque et aux mêmes artistes. Cette même église nous offre, de plus, ce qu'on ne trouve guère dans les églises de Verone, c'est-à-dire un parapet de la même époque, entier et bien conservé, que l'on voit enchâssé dans le côté postérieur du maître-autel. La partie supérieure en est ornée d'une frise à petits arcs; au-dessous une croix au milieu de grappes et de roses, flanquée au pied de deux paons; et plus haut des entrelacs de jones. L'inélégante incorrection du dessin, la rudesse du ciseau, et le décousu de la composition, qui aurait la prétention d'imiter la manière grecque, engagent fortement à attribuer ce parapet à la fin du VIIIe siècle, au lieu du IXe, ce qui est confirmé, du reste, par le style des chapiteaux.



Fig. 108. — Parapet de saint-Pierre de Villanova — Fin du VIIIe siècle.

PADOUE. — Je n'ai trouvé de style Italo-byzantin à Padoue que deux pauvres fragments avec de grossiers animaux, ou des croix, etc., qui se trouvent au Musée public. Les conditions déplorables de la ville aux VIIIe et IXe siècles ne furent assurément pas favorables à la prospérité des arts; et c'est là peut-être la cause de ce manque presque absolu d'édifices et de sculptures de cette époque. Dartein n'est pas de cet avis. Il assure avoir reconnu un monument très important du IXe siècle dans la fameuse abside de sainte-Sophie de Padoue, qui, pour lui, n'est autre chose qu'une portion de rotonde construite au temps de Charlemagne. C'est là une supposition que je crois erronée, et j'essayerai de le prouver plus loin.

TRÉVISE. — Dans la vaste crypte de la Cathédrale de Trévise, construite en 1140 dans le style Vénéto-byzantin, sont neuf chapiteaux de colonne dont le style trahit le IXe siècle. Ils offrent deux tours de feuilles, les inférieures d'acanthe sauvage largement découpées et d'une forme nullement barbare, les supérieures en guise de palmes, alternant avec des tigettes.

Le Musée de Trévise renferme aussi des ouvrages de style italo-byzantin. Le plus important est une margelle de puits cylindrique, du genre de celles de Rome, mais provenant sans doute de Venise. Elle est décorée de bandes à entrelacs ou à rinceaux fleuris et de petites arcades inscrivant des cercles, des combinaisons géométriques, des rosaces, ou certains ornements en forme d'éventail très originaux et non sans élégance. On y voit aussi deux fragments d'un pilastre avec croix et ornements, et deux courtes demi-colonnes qui proviennent, dit-on, d'un vieil édifice de Mogliano, pourvues de curieux chapiteaux, avec dessins en zig-zag et pans coupés concaves, occupés en partie par de grosses feuilles en forme de langues.



Fig. 109. — Chapiteau de la crypte de la Cathédrale de Trévise — IXe siècle.

CIVIDALE. — On trouve aussi des restes de sculptures italo-byzantines à Cividale, en dehors et en dedans de la Cathédrale. Le morceau le plus remarquable est un parapet, placé près du Baptistère de Calixte, et qui semble inviter le visiteur à faire une comparaison immédiate entre les travaux du VIIIe siècle et ceux dont il est un spécimen, c'est-à-dire du IXe siècle. Il est couvert de rectangles noués ensemble, formés de branches d'osier, comme toujours, et inscrivant ou des entrelacs, ou de petits oiseaux, ou des feuilles, ou une croix aux extrémités recourbées.

Le style italo-byzantin ne tarda pas à pénétrer dans les lagunes vénitiennes et y étala même pompeusement ses productions, dont un grand nombre subsistent encore. Mais si dans les autres régions de l'Italie il put régner sans conteste, ici, au contraire, il rencontra un rival redoutable, le style byzantino-barbare, qui, grâce aux navires vénitiens, était venu se fixer sur ce coin de l'Italie. Par suite de ces conditions spéciales de l'art au IXe siècle dans la Vénétie maritime, j'ai cru opportun de lui consacrer un chapitre séparé et ce sera le suivant.

Je fais remarquer en attendant que le style italo-byzantin ne s'arrêta pas au Timave, mais poursuivit sa route le long des côtes de l'Istrie et de la Dalmatie, ornant les villes de monuments, qui ont en partie survécu; je vais les montrer au lecteur.

TRIESTE. — Le Musée Vinckelmann de Trieste renferme, au milieu de rares débris d'ouvrages italo-byzantins du VIIIe

siècle, quelques sculptures italo-byzantines du IXe siècle. Ce sont des fragments de parapets couverts de rinceaux crucifères; un morceau de petit pilastre orné d'entrelacs de jones; plusieurs frises à petites arcades et demi-roses, ou bien à tresses et tigettes; enfin une colonnette de balustrade avec petit chapiteau à feuilles grossières et à simples volutes.

MUGGIA VECCHIA. — L'église de sainte-Marie est une basilique à une seule abside et à trois nefs séparées par des pilastres nus, au lieu de colonnes. La pauvreté extrême des formes, le désordre barbare de la construction et nulle tendance à des innovations organiques, porteraient à assigner à cette église un des siècles barbares, que nous étudions en ce moment. Cela semble en quelque sorte confirmé par les barrières du chœur, qui sont sans aucun doute un travail italo-byzantin du IXe ou du Xe siècle. Petits pilastres et parapets sont ornés de larges bandes sculptées avec entrelacs de joncs, suivant la manière alors communément en usage.

PARENZO. — Dans un angle du quadriportique de la fameuse Cathédrale du VIe siècle, au milieu d'un grand nombre de sculptures de plusieurs époques qui y sont réunies, on voit un siège en marbre sans dossier, seulement flanqué de deux bras, hauts et étrangement profilés. Le devant de ces bras est orné d'une tresse d'osier et de deux croix, et les côtés de lis, de tigettes et de cordons. Il accuse donc le IXe siècle.

POLA. — Ce même siècle a laissé à Pola de remarquables travaux.

La Cathédrale de cette ville dut être construite au VIe siècle et ressembler à la basilique de Parenzo et à celles de Ravenne. C'est ce que montrent clairement quelques chapiteaux byzantins de ses nefs, certains restes du pavé en mosaïque avec inscriptions des donateurs, retrouvés lors de la dernière restauration, ainsi que plusieurs parapets, les uns géométriquement à jour, d'autres sculptés en bas-relief représentant le monogramme de Jésus-Christ au milieu de lemnisques et de croix, ou au milieu de paons, ou bien des pampres sortant d'un vase, ou des colombes avec rameaux d'olivier, ou des agneaux de chaque côté de la croix [1]).

[1]) Il est curieux que quelques-uns de ces parapets, si semblables à ceux de saint-Clément de Rome, et de beaucoup d'autres églises du VIe siècle, n'aient semblé à Pulgher de Trieste autre chose que des devants de tombeaux conjugaux.

Cette église offrait cependant dans sa partie postérieure une particularité remarquable; elle avait au delà de l'abside une pièce rectangulaire, séparée en trois compartiments communiquant entre eux au moyen d'arcades soutenues par des colonnes. Cet appendice aux nefs de la basilique paraît avoir été destiné à recueillir les reliques des Saints, suppléant en quelque sorte au manque de confession. Le niveau en était en tout cas un peu plus bas que celui de la Basilique et on y arrivait par le fond des nefs latérales.

Dans l'église actuelle, qui s'élève sur les fondations mêmes de l'ancienne, l'abside a disparu; il n'en reste que l'arc de triomphe genre romain, soutenu par deux colonnes isolées; et ce qui, dans la Basilique du VI[e] siècle, était la chapelle des reliques, est devenu ensuite un véritable prolongement des nefs et le nouveau chœur. De quelle époque date l'église moderne? A l'extérieur on voit encastrée dans le mur latéral une plaque de marbre en forme de frontispice, portant au milieu une inscription flanquée de deux paons légèrement barbares et surmontée d'un monogramme et de deux colombes. Le style de ces sculptures est l'italo-byzantin du IX[e] siècle, comme le confirme l'inscription ainsi conçue:

AN · INCARNAT · DNI · DCCCLVII · IND · V · REGE ·
LVDOWICO · IMP · AVG · IN · ITALIA · HANDEGIS · HVIVS ·
AECCAE · ELEC · DIE · PENTE · CONS . EPS . SED · AN . V .

S'appuyant sur cette inscription, D'Agincourt et après lui Cordero, ont attribué la Basilique actuelle à l'évêque Andegise, lui assignant cette date de 857; mais Kandler [1]) a déclaré cette assertion fausse, faisant observer que l'édifice, dont les nefs sont séparées par des arcs aigus, ne peut remonter au delà du XIV[e] siècle. Mais quoiqu'il prétende qu'il ne reste dans la Cathédrale aucune trace de l'ornementation du IX[e] siècle, il s'accorde cependant avec D'Agincourt pour admettre que cette inscription rappelle une construction de l'église en 857. Enfin Cleva [2]), tout en démontrant que l'inscription n'est autre chose que la pierre tumulaire D'Andegise et n'a nul rapport avec la Cathédrale, rejette l'opinion de Kandler, d'ac-

(Voyez *Relazione ed Illustrazione di alcuni cimeli ritrovati negli scavi del Duomo di Pola*, dans les *Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, année 1884).

[1]) Kandler, *Istria*, 1847.

[2]) D. Jean Chan. Cleva, *Notizie storiche del Duomo di Pola*, insérées dans les *Atti e Memorie* etc., 1884.

cord uniquement avec lui pour affirmer que « dans la Cathédrale, il n'y a ni chapiteaux, ni frises, ni inscriptions qui puissent être attribués avec certitude au IXe siècle ». Or cette négation de la présence de sculptures du IXe siècle est une erreur, qui, si elle était pardonnable chez Kandler, à l'époque duquel la Cathédrale n'offrait de ce siècle que les deux chapiteaux des colonnes de l'arc de triomphe et un troisième beaucoup plus petit, mutilé et renversé, condamné aujourd'hui à l'humble emploi de porte-hampe, ne le saurait être de nos jours, depuis que les travaux d'abaissement du sol du Chœur, exécutés en 1884, ont mis à jour plusieurs chapiteaux et une longue série de sculptures, qui pour des yeux exercés accusent le style du IXe siècle et non du VIe, comme le croyait Pulgher. Les chapiteaux, que l'on a retrouvés, sont ceux des colonnes aujourd'hui enchâssées, qui séparent l'ancienne chapelle des reliques, sculptés comme ceux de l'arc de triomphe dans le grossier style corinthien à feuilles lisses et à tigettes dures, que nous avons vu régner dans les constructions italo-byzantines de Rome et de Vérone. Les autres sculptures sont de nombreux fragments d'archivoltes, de parapets, de frises, de petits pilastres réunis à une colonnette, restes, sans doute, de quelque barrière de chapelle ou de chœur; et un lion ailé, tenant un livre, symbole de saint-Marc, très grossièrement fait. Ici le style est vraiment italo-byzantin: des croix, des roses, des palmes, des tigettes rampantes, mais de caractéristiques entrelacs d'osier.

Or toutes ces sculptures prouvent jusqu'à l'évidence que sinon toute la basilique, du moins son abside et la chapelle postérieure subirent au IXe siècle une restauration complète. Il ne serait certainement pas hasardeux de l'attribuer à cet Andegise qui reçut dans la Cathédrale même une sépulture honorable, dont subsiste le fronton, sculpté, suivant toute probabilité, par les mêmes artistes, qui travaillèrent dans l'église.

Outre la Cathédrale, Pola pourrait montrer au savant un remarquable monument dans son ancien Baptistère, si, par un acte de vandalisme du gouvernement autrichien, il n'avait été détruit. Kandler, qui avait pu le voir, en a conservé la description. Il s'élevait vis-à-vis de la façade de la Cathédrale et non loin de celle-ci, ce qui ferait supposer que comme à Parenzo et ailleurs, un quadriportique le mettait en communication avec la Basilique. Il avait la forme d'une croix grecque, dont l'espace central était déterminé de chaque côté par trois arcades, soutenues par des colonnes, qui le séparaient

en quelque sorte des bras. Au-dessus des arcades s'elevait un corps carré, éclairé de plusieurs fenêtres et couvert, comme les transepts, d'une simple toiture en bois. Les colonnes étaient de marbres précieux, mais détériorées; les bases attiques; les chapiteaux corinthiens avec de grossières feuilles, marquées seulement par des lignes, sans aucune découpure. Cette description nous montre une telle simplicité de formes et une telle pauvreté et grossièreté de détails, que nous ne serions pas éloignés de croire que le Baptistère remontait ni plus ni moins au IXe siècle, et que ses chapiteaux grossiers étaient de la même époque que ceux du chœur de la Cathédrale. Cette hypothèse devient presque une certitude, si nous regardons les restes de la toiture, qui recouvrait les fonts-baptismaux, que Kandler dit avoir été héxagone, formée par des archivoltes en marbre soutenues par des colonnes. Une de ces archivoltes, conservée encore en grande partie, présente, suivant le même écrivain, un monogramme avec les lettres *A* et *E*; mais par ce qu'il en reste on comprend que les lettres étaient au nombre de trois: *A*, *N*, *E*.



Fig. 110 — Fragment de la toiture des fonts-baptismaux de Pola — IXe siècle.

Kandler, qui n'avait aucune idée du style du IXe siècle, jugea que ce monogramme se rapporte à *Antonius episcopus*, qui siégea pendant la première moitié du VIe siècle; mais c'était évidemment une erreur, car les archivoltes, par les entrelacs compliqués et ingénieux dont elles sont entièrement recouvertes, accusant le IXe siècle, le monogramme doit se rapporter à un évêque de cette époque et peut-être au susdit Andegise, le seul nom qui remplisse la grande lacune existant dans le tableau des évêques de Pola du IXe siècle.

Parmi les restes italo-byzantins appartenant autrefois à la Cathédrale et au Baptistère de Pola, se trouvent aussi deux colonnes de moyenne grandeur, jointes à leurs chapiteaux, que l'on dit provenir de la célèbre abbaye suburbaine de sainte-Marie *di Canneto*, aujourd'hui détruite. Ces chapiteaux attirent l'attention par l'étrangeté de leurs formes, qui dans l'ensemble reproduisent très grossièrement le corinthien, mais qui dans les détails sont ornés de certaines gravures à tigettes et de certains *x* très originaux. Ils paraissent avoir appartenu à quelque ciborium du IXe siècle. C'est à cette

même église qu'appartient une pierre sur laquelle est sculptée la représentation commune d'une arcade soutenue par de grossières colonnettes, qui renferme une croix entre deux palmiers; elle accuse le IXe siècle.

Le Musée de Pola, établi au dedans et autour du fameux temple d'Auguste, abonde également en sculptures de style byzantin. Il y a des chapiteaux de colonnes de dimensions variées et de mérites divers, mais rappelant toujours le corinthien: les uns avec des feuilles dures et informes et avec de barbares tigettes en zig-zag; les autres bien proportionnés et sculptés avec soin, avec un tour de feuilles élégantes malheureusement très endommagées, et avec les petites volutes des tigettes séparées par des cordons verticaux se détachant au vif. Il y a, outre ces chapiteaux, de nombreux fragments de bandes, avec des tresses simples, des inscriptions et des tigettes, parmi lesquelles une angulaire, au-dessous de laquelle est une coquille gracieusement ornée d'un échiquier en relief; et enfin un parapet carré, orné de cercles entrelacés avec des filets, et de colombes, parfaitement semblable à celui qui existe au Baptistère de Concordia, et pour cela très probablement du même auteur.

Le bel et récent ouvrage de Jackson [1]) nous offre le moyen de connaître plusieurs autres travaux de notre style, épars dans les différentes villes de la Dalmatie.

OSSERO. — On conserve dans l'église d'Ossero un ancien siège épiscopal en marbre, dont les bras sont tirés de parapets de style italo-byzantin, sculptés à entrelacs de cercles grands et petits, enrichis de patères et de roses.

ARBE. — La Cathédrale d'Arbe renferme un ciborium de style italo-byzantin, qui est peut-être le mieux conservé qui nous reste. C'est un édicule héxagone, formé de six colonnes supportant autant d'archivoltes et couvert d'une toiture dodécaèdre, couronnée d'une gracieuse pomme de pin. Autant que j'en puis juger par des dessins que j'ai vus, — car mes recherches *de visu* dans cette contrée ne se sont pas étendues plus loin que Pola, — les chapiteaux des colonnes me semblent byzantins du VIe siècle et moderne la corniche qui court au-dessous de la toiture; mais celle-ci et les archivoltes ont tout à fait le caractère des ouvrages italo-byzantins du IXe siècle. Elles sont diversement enrichies de bandes à entrelacs curvilignes et mixtilignes et de cercles alternant avec des carrés inscrivant des roses, des lis ou des animaux symboliques.

[1]) *The Dalmatia, Istria and Quarnero.*

NONA. — La petite église de sainte-Croix de Nona offre un listel de porte dans notre style, avec deux zones d'ornements, qui pour l'inférieure sont des rinceaux de feuillage, pour la supérieure des cercles entrelacés inscrivant des rosettes.

NOVEGRADI. — On y conserve un parapet de style italo-byzantin, couvert de cercles reliés ensemble, dans lesquels sont inscrites des colombes becquetant des grappes de raisin ou de petites feuilles.

ZARA. — Attenante à la Cathédrale de Zara, s'élève l'église de saint-Donat, rotonde annulaire, avec galeries et trois absides, que les historiens, sur la teneur d'une inscription, jugent ou au moins soupçonnent être du IXe siècle. Je ne le crois pas cependant; son architecture me semble plutôt rappeler le style néo-byzantin postérieur à l'an Mil. Je dois cependant reconnaître dans quelques-uns de ses détails décoratifs, qui ont, très vraisemblablement, appartenu à sa première construction, le style italo-byzantin du IXe siècle. Le plus remarquable est une archivolte formée de dentelures, et gracieusement ornée de tigettes rampantes.

On voit au Musée de Zara un fragment de parapet de même style; il présente une partie de cercle qui devait inscrire un quadrupède; latéralement un paon, et tout autour une bande de feuillages et de trèfles.

SPALATRO. — Le Baptistère de Spalatro renferme quelques sculptures, qui accusent le IXe ou le Xe siècle. Parmi elles un parapet orné d'un grand cercle formé de tresses simples et renfermant une étoile pentagone au milieu de roses et d'oiseaux grossièrement sculptés. Citons comme important un bas-relief barbare graphique, qui représente un roi sur son trône, ayant la croix dans la main droite, une figure d'homme debout à sa droite et une autre étendue sur le sol dans l'attitude d'un suppliant. Une bande à entrelacs couronne la pierre et en détermine encore mieux le style et l'âge.

RAGUSE. — A saint-Étienne de Raguse existe un parapet de style italo-byzantin, sur le devant duquel sont sculptées deux petites arcades, qui renferment des croix, des palmes et des lis.

CATTARO. — Les artistes italiens du IXe siècle poussèrent même jusqu'à Cattaro, ville située à l'extrémité de la Dalmatie, et y laissèrent des œuvres de leurs ciseaux. Très remarquable est un arc de ciborium, qui se voit aujourd'hui sur la porte de la sacristie de la Cathédrale de cette ville. Élégante est la bande de l'ar-

chivolte à entrelacs mixtilignes, entre deux fusarolles et de plus la bordure ornée d'une zone de lis et au sommet de petits arcs semi-circulaires entrelacés. De grossiers animaux et des bandes plus simples complètent la décoration de la partie supérieure.

Et maintenant portons nos recherches en Lombardie, où se présentent à nous des problèmes d'une solution difficile et d'une importance capitale.



* *Fig. 111.* Arc du Ciborium de la Cathédrale de Cattaro — IXe siècle.

BRESCIA. — Les plus anciens travaux de stylo Italo-byzantin, en Lombardie, s'offrent à nous dans la vieille Rotonde de Brescia, ou Cathédrale d'hiver, dédiée à la sainte Vierge. On lit dans la chronique d'un certain Rodolphe, notaire au IX[e] siècle, que vers la fin du VIII[e] siècle, Raymond, comte de Brescia, fonda dans cette ville une église importante: « *Raimo comes Brixiae, quum audiret quam bonae recordationis essent nomina ducum Marquardi et Frodoardi, quorum unus inceperat aedificare a fundamentis, et filius perfecerat grandem et celeberrimam civitatis basilicam, et cui munera ad adiutorium rex Grimoaldus etiam contulerat, ipse cepit fundare similem basilicam .... sed non complevit* ». Cette église, qui fut bâtie par Raymond, d'après le consentement unanime des historiens, est la vaste Rotonde, qui s'élève à côté de la Cathédrale.

Elle se compose d'une enceinte circulaire, couverte d'une coupole supportée par des pieds-droits et des arcades, entourée d'une petite nef concentrique couverte de voûtes à croisillons. Au-dessous de l'entrée et surmontant le tambour de la coupole s'élevait une tour carrée, qui s'écroula plus tard, et dont on voit encore les traces [1]).

[1]) Les travaux de restauration actuels ont fait découvrir, dans les gros murs lateraux a l'entrée, le commencement du petit escalier qui conduisait au clocher.

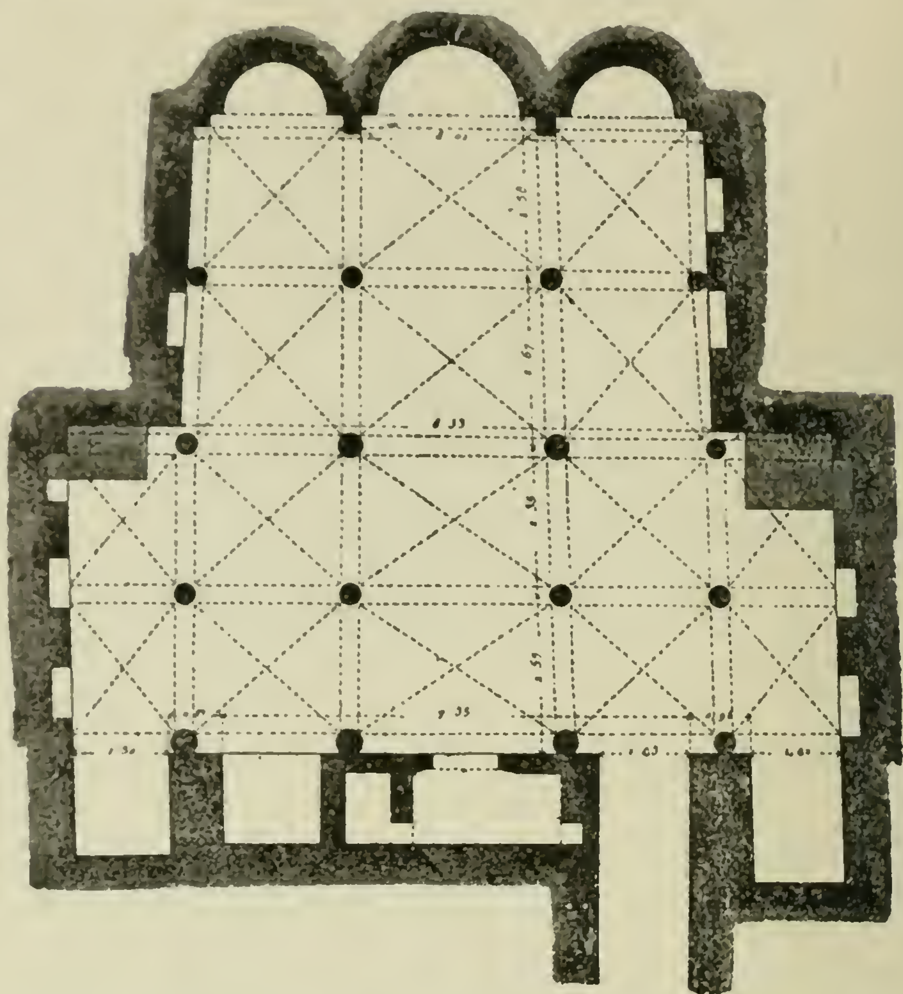
Les pilastres et les arcades intérieures sont nus et massifs, et les murailles extérieures correspondant aux nefs latérales sont également sans ornements. La coupole, au contraire, est ornée de saillies déliées, alternant avec des niches profondes à ébrasement gradué, et est couronnée de frises de briques en zig-zag et d'une charmante corniche à petits arcs pensiles. Or, est-il permis d'attribuer cette Rotonde au VIIIe siècle, comme l'a fait Dartein entre tous? Non certainement; car, quoiqu'en grande partie grossière et sans ornements, elle manifeste cependant une conception trop grandiose et une science de construction trop avancée, et par conséquent trop supérieure aux forces et au caractère de l'art italo-byzantin du VIIIe et du IXe siècle. Il est vrai que, vers la fin du VIIIe siècle, s'élevait la Rotonde d'Aix-la-Chapelle, qui, par ses qualités organiques, n'est point inférieure à la Rotonde de Brescia, mais il n'est pas moins vrai que l'église de Charlemagne, montrant dans ses détails le style pur byzantin de cette époque, et non l'italien, doit être attribuée à des architectes grecs, par conséquent à des artistes beaucoup plus capables que ceux d'Italie. Et si dans l'ensemble de sa structure, la Rotonde de Brescia nous présente des formes, qui ne nous ont pas encore été confirmées par les monuments italo-byzantins, il faut en dire autant de ses détails décoratifs à l'extérieur de la *Coupole*, qui annoncent le style lombard du XIIe siècle.

Mais sans perdre notre temps à vouloir démontrer que la Rotonde ne peut remonter plus loin que le XIe siècle, voici les faits qui le prouvent et qui tranchent la question. Lors des restaurations actuelles de l'église, quand on vint à toucher à l'un des pilastres soutenant la coupole, on trouva qu'il était en grande partie construit de fragments anciens, employés comme simples matériaux de construction, et parmi ces fragments on découvrit une pierre tumulaire portant l'année DCCCXCVII. La Rotonde est donc pour le moins postérieure au IXe siècle; et je crois fermement qu'elle est postérieure à l'an Mil. Si l'on recherche la circonstance qui peut avoir nécessité la reconstruction de la vieille basilique du Comte Raymond, il est facile et raisonnable de la voir dans le terrible incendie, qui en 1097 détruisit presque toute la ville [1]).

Mais l'église de Raymond était-elle ronde comme l'actuelle? Et n'en reste-t-il plus rien? — Aucun document ne peut donner à penser que l'église du VIIIe siècle présentât la forme circulaire; comme rien ne peut venir à l'appui de l'opinion de Dartein, lequel, pour

[1]) *Muratori. Annali d'Italia.*

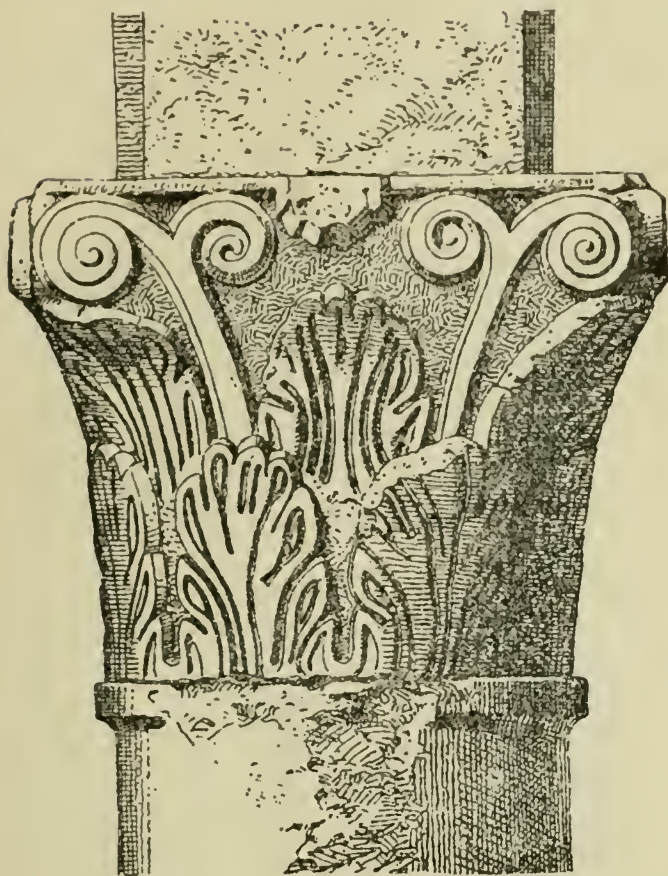
s'expliquer d'une façon quelconque la présence d'une aussi vaste et grandiose construction à une époque si malheureuse pour les arts, imagina qu'une rotonde romaine préexistante lui avait servi de base. L'église du VIIIe siècle était très probablement de forme basilicale, comme toutes celles de la même époque en Italie. Le seul renseignement, que nous ayons sur cette église, concerne l'existence d'un souterrain ou confession. C'est le même chroniqueur, Rodolphe, qui écrit: « *In huius Comitis* (Villeradi) *etiam tempore Rampertus episcopus de Ecclesia sancti Andreae portavit corpus sancti Philastrii intra civitatem in confessione majoris ecclesiae sanctae Dei Genitricis* ». Cette translation est également rappelée dans un sermon de 838, écrit et prononcé par l'évêque Rampert. Or la Rotonde de Brescia renferme encore une crypte, qui a tout l'air d'être celle qui avait été construite vers la fin du VIIIe siècle. C'est là, semble-t-il, le seul reste de la basilique du Comte Raymond. Voyons-la!



* *Fig. 112.* — Plan de la Crypte de la Rotonde de Brescia — Fin du VIIIe siècle.

C'est une pièce tout à fait souterraine, entièrement privée de lumière, irrégulière de formes; divisée en cinq, puis en trois petites nefs, par des colonnes isolées, soutenant des arcades qui s'entre-croisent. Les trois petites nefs centrales sont terminées au fond par trois grandes niches, qui paraissent une affirmation des trois absides, qui commençaient précisément alors à être en usage, et qui font supposer leur existence également dans la basilique supérieure qui a disparu. Si Brescia nous montre à saint-Sauveur une première ébauche de Crypte chorale, elle nous en offre dans la Rotonde

un premier spécimen perfectionné. Plusieurs de ses chapiteaux appartenaient à d'antiques constructions païennes; d'autres, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, remontent à la première moitié du VIII[e] siècle, et sont de style byzantino-barbare; quelques-uns enfin, par le style, le ciseau et les dimensions, indiquent qu'ils sont de l'époque où la crypte fut bâtie et ont été faits exprès pour elle. Tels sont ces grossiers corinthiens, avec tigettes à double volute et à double tour de feuilles, qui dans leur ensemble rappellent encore la manière byzantine d'un demi-siècle auparavant; on croit même y découvrir le même ciseau qui a sculpté un grand nombre des chapiteaux fleuris de saint-Sauveur, seulement aux mains d'un plus grossier disciple italien.



* *Fig. 113.* — Chapiteau de la Crypte — Rotonde de Brescia — Fin du VIII[e] siècle.

Brescia peut encore montrer de style italo-byzantin dans son Musée Chrétien deux fragments de sarcophages, avec des restes d'inscription et de croix et avec entrelacs de joncs.

CÔME. — La savante restauration, exécutée, il y a quelques années, dans l'église de saint Abbondio de Côme, amena la découverte d'un grand nombre de plaques de marbre, sculptées dans le style italo-byzantin, qui, comme à sainte-Marie-au-Trastévéré de Rome, avaient été renversées et condamnées à servir de pavé dans l'église actuelle. M.[r] Boito, dans sa belle monographie de saint-Abbondio [1]), dit, en parlant de ces pierres, qu'il y en a trop pour supposer que le chœur seul et le Sanctuaire en fussent entourés; et cherchant ensuite dans son imagination à leur fixer une autre place ailleurs, il ne la trouve que dans les galeries supérieures de l'ancienne église, qui a cédé le terrain à la Cathédrale actuelle, et

[1]) *Architettura del Medio Evo in Italia.*

qui avait été, paraît-il, élevée au Ve siècle. Donc M. Boito, les attribue indirectement, mais cependant expressément au Ve siècle. Ce n'est pas là l'avis de Dartein, qui juge, au contraire, et cela bien grotesquement en vérité, qu'elles peuvent appartenir au VIe, ou au VIIe ou au VIIIe siècle [1]; comme si l'art pouvait avoir été station-




* *Fig. 114.* — Parapets de l'ancienne église de saint-Abbondio — IXe siècle.

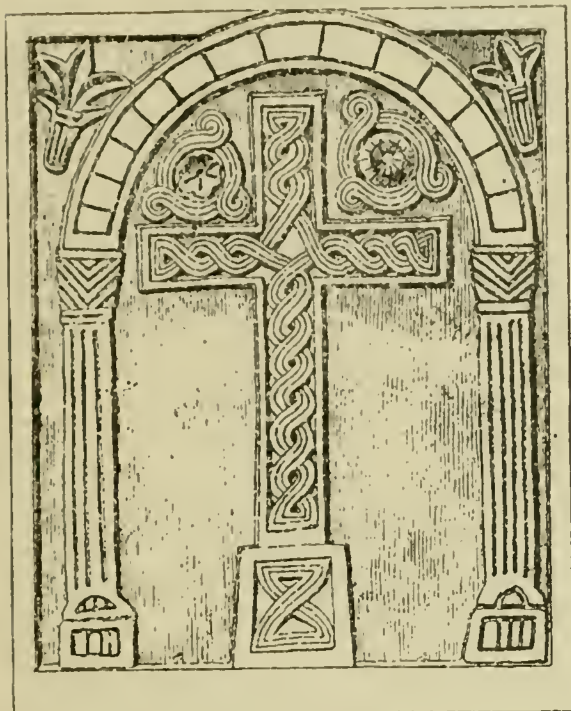
naire pendant une longue période de trois cents ans. Selvatico, par contre, s'en tire par un subterfuge oratoire, déclarant que ces fragments sont sculptés « dans ce barbare style latin, sans type spécial, » auquel les écrivains et les architectes donnent le nom de by- » zantin, seulement pour ne pas paraître en ignorer l'origine [2] ». Mothes jugea qu'ils appartenaient au VIIIe siècle; Rohault de Fleury au IXe. J'ai tenu à donner ici ces diverses appréciations à propos d'un seul monument, uniquement afin de montrer combien il règne de confusion, même chez les personnes les plus versées dans ces études, sur tout ce qui touche à l'art de ces siècles obscurs. Cependant le lecteur l'aura déjà compris; parmi tous ces auteurs, le dernier seulement, c'est-à-dire Fleury, a deviné juste, car ces sculptures ont tout le caractère des travaux du IXe siècle.

[1]) Ouv. cité, pag. 316.

[2]) *Le arti del disegno in Italia*, pag. 271.

Ce sont pour la plupart des parapets, de petits pilastres et des frises de l'ancien Chœur, tous couverts de riches ornementations en bas-relief dans le goût byzantin, reproduisant parfaitement tous les motifs, que nous ont offert les travaux du même genre et de la même époque à Rome et dans les autres villes de l'Italie et au dehors. Là où ces sculptures de saint-Abbondio montrent une étude plus avancée que celle, que nous ont révélée les autres, c'est dans les entrelacs, dont les bandelettes s'enchevêtrent avec des rinceaux et des nœuds si ingénieusement compliqués, qu'il est impossible de mieux faire. C'est dans ces sculptures que l'on trouve tout formé ce genre d'entrelac toujours curviligne, qui a subsisté ensuite pendant des siècles dans les édifices de style lombard.

TIBIX PE·VOTORVM DEBITA SOLVIS·
SCEPTOROVAESOMVSVTFAVEASMELIORAVOVENT



* *Fig. 115.* — Devant-d'autel de l'ancien saint-Abbondio — IXe siècle.

MILAN. — Nous pouvons dire que nous sommes heureusement arrivés, avec nos recherches, jusqu'ici, car tous les monuments vraiment authentiques, que nous avons rencontrés, suivent l'ordre de la décadence générale, ou du progrès commun, et nous n'avons pas trouvé d'obstacle qui entravât notre chemin, sans avoir le moyen de le renverser. Aussi pouvons-nous assurer avoir vu l'art italien, dans les siècles que nous avons parcourus, se manifester d'une façon particulière à chaque contrée, et celles-ci se donner, pour ainsi dire, la main avec un fraternel accord. Mais qu'importe, si, à présent, nous nous trouvons devant un monument qui menace de tout détruire ? C'est la célèbre église de saint-Ambroise de Milan.

Sous la nef latérale de droite, non loin de la porte d'entrée se trouve adossé au mur un tombeau nu en pierre; au-dessus de ce dernier, une longue inscription en vers dit qu'il renferme les restes de l'archevêque Anspert (868-881); on y exalte les vertus peu communes du défunt et parmi ses diverses entreprises qu'on y rappelle, il est dit que « *atria vicinas struxit et ante fores* » ; ce qui, suivant

l'interprétation commune, signifierait qu'il a construit les vestibules voisins, c'est-à-dire les couloirs actuels du quadriportique de la basilique et les portes de celle-ci. Ces couloirs sont formés d'une série de grandes et majestueuses arcades, soutenues par des pilastres mixtilignes, sur lesquels s'appuient les voûtes à croisillons et à nervures qui les couvrent. Les chapiteaux présentent des formes écrasées et des superficies planes, découpées avec une profusion bizarre de méandres, de feuillages et d'animaux fantastiques. Les arcs, dans la partie supérieure, sont interrompus par des colonnettes sveltes, qui s'arrêtent dans le haut au-dessous d'une charmante corniche à petits arcs pensiles ; la pierre unie alterne avec la brique. Dans ce vestibule, il faut bien l'avouer, nous avons l'architecture lombarde ou romane dans sa fleur.

Mais voyons un peu les conséquences logiques de son âge. Il est adossé à la façade de la basilique, mais il ne lui est pas assez intimement lié, pour ne pas laisser soupçonner qu'il a été ajouté, lorsque la façade et les nefs intérieures étaient déjà terminées. En effet, quand on monte aux plafonds des portiques latéraux de l'atrium, on aperçoit au fond de ces mêmes plafonds la continuation de la corniche à petits arcs pensiles de l'étage inférieur de la façade couverte par les mêmes portiques ; ce qui prouve indiscutablement qu'ils lui sont postérieurs. Et le temps écoulé entre les deux constructions ne dut pas être de courte durée, car, à considérer la perfection achevée et les progrès que témoignent les sculptures de l'a-

B ✱ M_T
HICIACETANSPERTVSNRÆ
CLARISSIMVS VRBIS
ANTISES·VITAVOCEPVDOREFIDE
AEQVISECTATORTVRBAE
PRAELARGVS EGENAE
EFFECTOR VOTI PPOSITIQ·TENAX
MOENIASOLLICITVS COM
MISSAE REDDIDIT VRBI
DRTA·RESTITVIT D STIL CONE DMV
QVOT SACRAS AEDES
QVANTOSVDOREREFECIT
ATRIA VICINAS STRVXETANTEFORES
TVS CSATYRO TEPVQ·DMVQ·DGVT
DANSSVASACRATO PDACNCTALOC
VT MONACHOS PASCANT
AETERNIS OCTO DIEBVS
AMBROSIVPSEQ SATYRQ·ROGENT
OBIIT ANNO INCARNATIO
NIS DNI DCCC·LXXXII
SEPTIMOIDVSDECINDICXV
REXITEPISCOPATVSVVM
ANNIS XIIII MEN V DIEB XII
PSVLSANDREASPFATICPTSMCRE
HOCLÆVITASIBICDECORVITOPVS

—0,690— —1,510—

* *Fig. 116.* — Epitaphe de l'Archev. de Milan, Anspert.

trium, comparées à celles de l'église, on ne tarde pas à conclure à un intervalle d'au moins un demi-siècle. Si donc l'atrium a été construit peu après la moitié du IXe siècle, il s'ensuit que les nefs et la façade doivent avoir été bâties ou au commencement du même siècle ou vers la fin du VIIIe.

Guidé par ce raisonnement, Dartein ne croyait pas s'écarter de la vérité en attribuant la reconstruction des trois nefs intérieures et de la façade à cet archevêque, Angilbert (824-850), qui avait déjà enrichi le Maître-autel de l'église d'un devant-d'autel aussi précieux que célèbre, et, suivant la tradition, orné la demi-cuvette de la mosaïque encore existante. Comme les absides, et une petite partie des nefs, qui leur sont jointes, se montrent, et par leur style, et par leur niveau de construction en contre-bas, de beaucoup antérieures au reste de l'église, il les a classées parmi les ouvrages du VIIIe siècle. Telle est l'opinion de Dartein, qu'ont suivie, comme d'ordinaire, Selvatico et après eux, presque tous ceux qui ont écrit, lu ou parlé de saint-Ambroise, car c'est là à peu près ce que croyaient avant eux, Ferrario, D'Agincourt et Hope. Presque tous ont été de cet avis, même un grand nombre des ennemis les plus déclarés de la prétendue antiquité du style lombard; et il n'y avait personne qui osàt écrire le contraire de peur de s'entendre accuser de témérité ou de légèreté [1]). En effet, chose vraiment étrange! — cette épitaphe d'une ligne ou plutôt sa vulgaire interprétation fut toujours une autorité devant laquelle chacun devait s'incliner. C'est uniquement à cause d'elle que l'on continue à placer la naissance et le développement de l'architecture lombarde sous la domination longobarde. Ce fut uniquement pour être logique avec lui-même que Dartein n'hésita pas à attribuer au VIIIe siècle le chapiteau des *SS. Pietro e Paolo* de Bologne, les ruines de l'église d'Aurone de Milan et toute la Rotonde de Brescia. Ces exemples étaient pour lui, par suite, très propres à corroborer l'assertion de l'épitaphe. Mais pour moi, qui ai dû me dépouiller de tout ce bagage d'exemples auxiliaires, pour moi, qui, par les recherches consciencieuses que j'ai faites jusqu'à pré-

[1]) Les quelques écrivains, qui ont refusé de croire que saint-Ambroise remonte au IXe siècle, sont, autant que je puis m'en rappeler, seulement les quatre suivants : Cordero (ouv. cité) ; Kugler (*Storia dell'Arte*) ; R. von Eitelberger (*Die Kirche des heiligen Ambrosius zu Mailand*, Stuttgart 1860) ; et le célèbre Viollet-le-Duc (*Dictionnaire de l'architecture française au Moyen-âge.* Vol. IX, pag. 243, en note). Leurs opinions cependant ont trouvé peu d'écho, car ils n'ont pu en donner aucune preuve, et les raisons, qu'ils invoquent, ne supportent pas l'examen.

sent, ai acquis la preuve que l'art italien au IXe siècle en était encore à ses premiers pas, cette épitaphe devient un écueil inévitable, contre lequel menace de se briser mon frêle esquif. En effet, la basilique de saint-Ambroise n'est pas un édifice de style byzantin, ou indien, ou arabe, qu'il soit permis de soupçonner, comme le Baptistère de Cividale, être une importation d'artistes étrangers; elle offre, au contraire, un style, qui, tout en renfermant en lui-même des éléments romains et byzantins, les présente transformés et fondus avec des caractères tout à fait étrangers aux uns et aux autres, de manière à former un style nouveau. Ces formes ne se montrent pas comme les timides tentatives d'un art en formation, mais, au contraire, comme des spécimens francs et mâles d'un art déjà adulte, si bien que saint-Ambroise peut être considéré comme le type le plus complet de l'architecture lombarde. Or, on le sait, un système tout entier d'architecture ne peut naître tout à coup complètement formé, comme les poussins sortent de leur coquille; car aucun artiste, quelque grand qu'il soit, n'a été et ne sera jamais capable d'inventer un nouveau genre de construction qui soit complet. Ainsi en a-t-il été, à plus forte raison, pour l'architecture lombarde. Ayant dû naître au milieu d'une profonde barbarie, elle ne put s'épanouir qu'avec beaucoup de peine, et ses nombreuses qualités, surtout organiques, durent être le fruit de soigneuses mais lentes observations, faites avec le temps. Aussi, pour que cet art fût arrivé pendant la première moitié du IXe siècle à la hauteur de saint-Ambroise, faudrait-il qu'il eût été déjà vigoureux au VIIIe siècle, ou qu'il fût né au moins dès le VIIe. Et s'il en fut vraiment ainsi, que deviennent tous les exemples, que nous avons vus précédemment, si ce n'est des extravagances inexplicables d'un art retardataire?

Telles sont les fatales conséquences de cette épitaphe. Mais avant de laisser mon navire se briser contre ce perfide écueil, qu'il me soit au moins permis d'en bien sonder les assises et de m'assurer si elles sont tellement solides, qu'elles ne puissent être ébranlées par un sage raisonnement et par les recherches que nous avons faites et par celles qui suivent. Commençons par revoir cette ligne de l'épitaphe, pour nous assurer si la lecture et la version généralement adoptées ne donnent pas lieu à contestation.

ATRIA VICINAS STRVXIT ET ANTE FORES.

Quoiqu'aucun des écrivains, qui se sont occupés de saint-Ambroise, n'ait donné une traduction littérale de ce vers, tous cepen-

dant ont cru, on le voit, que *vicinas* se rapporte à *atria* et surtout ceux, comme Selvatico, Romussi[1]) et Malvezzi[2]), qui en ont conclu même que les portes étaient l'œuvre d'Anspert. Mais en est-ce là la version la plus raisonnable et la plus grammaticalement juste? Je ne le crois pas. Avant tout, cet *ante fores* peut-il être sérieusement traduit par les *portes de devant?* Et ne serait-il pas, au contraire, plus raisonnable de traduire littéralement: *devant les portes?* En second lieu, comment ce féminin *vicinas* peut-il s'accorder avec *atria,* qui est neutre? On va me répondre aussitôt qu'il ne faut pas trop s'arrêter aux fautes de grammaire, parce que, pendant ces siècles barbares, elles coulaient de toutes les plumes, comme autant d'élégances. Eh bien, admettons-le pour un instant et enlevons cette S importune; mais qu'aurons nous fait? Nous aurons débarrassé le vers d'une prétendue erreur et nous l'aurons chargé d'une autre, non moins grosse, car, en enlevant cette S, nous altérons la quantité métrique du vers, qui, étant un pentamètre, exige que la dernière syllabe du premier hémistiche soit longue, comme l'est, en effet, le *nas* de *vicinas,* tandis que le *na* de *vicina,* suivant les règles prosodiques, serait bref. Faudra-t-il donc supposer que l'auteur de l'épigraphe a voulu sacrifier la propriété grammaticale aux exigences du vers? Cette supposition pourrait être admise, si cette longue épigraphe contenait plusieurs autres solécismes; mais comme il ne s'y en trouve aucun, il me semble logique de croire qu'il n'y en a pas non plus dans le vers en question. Celà posé, il devient évident que *vicinas* ne peut se rapporter qu'à *fores.* Surmontant donc la sensation étrange que produit à notre oreille délicate cette construction compliquée du latin, familière, du reste, à cette langue, surtout quand elle doit se plier aux règles de la prosodie, il faudra lire cette ligne ainsi: *Et struxit atria ante vicinas fores.* L'épitaphe n'attribue donc pas les portes à Anspert, mais les nomme seulement, pour préciser la place occupée par les vestibules qu'il avait construits et elle y ajoute *vicinas*, pour indiquer que l'on voulait parler de la Basilique elle-même, dans laquelle reposait l'Archevêque défunt.

Mais si les vestibules ou portiques, construits par Anspert, précédaient les portes de la Basilique, il s'ensuit qu'ils devaient entourer la cour, non seulement des trois côtés antérieurs, mais encore et plus spécialement du quatrième, le long du mur de l'église, c'est-à-dire celui qui précède immédiatement les portes des nefs. Or, en

[1]) *Milano ne'suoi monumenti*, 1875.

[2]) *Le glorie dell'Arte lombarda,* 1882.

examinant les vestibules actuels de saint-Ambroise, je ne trouve pas qu'ils correspondent à ces données, car les trois bras antérieurs paraissent évidemment d'une époque bien différente de celle du bras du fond, et le pis est que ce dernier semble être de plusieurs dixaines d'années antérieur aux trois autres. Les trois bras antérieurs, attribués jusqu' alors à Anspert, ne précéderaient plus les portes, mais plus exactement la façade de l'église. — Cette seule objection suffirait, à mon avis, pour faire naitre chez tous les esprits raisonnables, le soupçon que les atriums d'Anspert étaient bien différents des atriums actuels et ressemblaient ni plus ni moins à ces anciens portiques carrés à colonnes des primitives basiliques chrétiennes, qui s'étendaient sans interruption tout autour du préau et par conséquent également le long du côté de l'église. Ce bras, — et ce fut même une véritable défectuosité de ces mêmes basiliques — ne présentait jamais un raccordement ingénieux avec la façade de l'église, comme dans l'église actuelle de saint-Ambroise, mais s'en détachait pour suivre les portiques, ou présentait le misérable aspect d'un appendice de mauvais goût.

Mais on se hâtera de m'objecter que je cherche à m'appuyer, non sur des arguments sérieux, mais sur les subtilités d'une vague interprétation littérale. Je mets donc mes sophismes de côté pour un instant, mais je mets en même temps mes contradicteurs au défi de me prouver par de solides raisons que les vestibules du saint-Ambroise actuel sont encore ceux d'Anspert. Seul entre tous, Dartein se lève pour m'objecter qu'on ne saurait supposer que les atriums actuels soient une reconstruction de ceux d'Anspert, car quoiqu'on y constate un art plus avancé que celui de l'église, il ne l'est pas assez pour qu'on puisse les croire postérieurs à l'an Mil. Or, continue-t-il, il serait invraisemblable que les portiques d'Anspert eussent été tellement abimés au bout d'une centaine d'années seulement, que la reconstruction en eût été absolument nécessaire, d'autant plus qu'aucun historien ne nous apprend qu'au Xe siècle l'église ait eu à souffrir des désastres [1]).

Ces raisons, comme chacun peut le voir, sont assez peu fondées ; d'abord le cas n'aurait été ni unique, ni si étrange, si cet édifice n'eût duré qu'un siècle, car, soit que les constructions des siècles lombards et carlovingiens fussent fort peu solides, soit que les conditions artistiques et économiques devinssent réellement meilleures, dans certaines contrées au Xe siècle, mais plus communément au XIe

[1]) *Ouvrage cité*, page 73.

et au XIIe, la manie, non seulement de construire, mais encore de remplacer les églises et les monastères, tenait du délire; un vieux chroniqueur du temps [1]) nous informe que cela se faisait même pour des monuments qui, étant encore en parfait état, n'en avaient nullement besoin. En second lieu, laissant de côté la question de construction, pour en venir à l'essentielle, qui est la question artistique, quels arguments Dartein peut-il metre en avant, pour me démontrer qu'au IXe et au Xe siècle, l'architecture lombarde avait fait de tels progrès, qu'elle pouvait produire les atriums de saint-Ambroise? Personne ne peut se contenter de mots; il faut des faits, c'est-à-dire des documents authentiques comme sont authentiques les ciboriums de Valpolicella, de Ravenne, de Porto; le baptistère de Cividale; l'autel de Ratchis; le tombeau de Théodote, etc...... des monuments en un mot, dont l'âge soit affirmé, non par un chroniqueur, ni par une inscription lapidaire, qui n'est point à sa place, ni par la tradition populaire, mais par une inscription gravée sur la pierre même du monument et qui présente les caractères les moins équivoques de contemporanéité.

A ces exigences que répondra Dartein? Voudra-t-il fixer l'âge du vestibule d'après celui de l'église? Je ne le crois pas; car il doit voir, lui aussi, qu'en ce cas, ce dernier ne peut être établi sans l'appui du premier; c'est-à-dire que, si l'atrium actuel peut ne pas être celui d'Anspert, comment donc pourra-t-il raisonnablement supposer et avoir la conviction intime que les nefs intérieures sont l'ouvrage d'Angilbert? Croira-t-il, par hasard, trouver encore une excuse dans les ruines lombardes de l'église d'Aurone? Ce serait peine inutile, car nous avons vu qu'elles se rapportent à la fin du XIe siècle. S'il s'obstinait cependant à les croire exécutés pendant la première moitié du VIIIe siècle, parce qu'ils trahissent un art adulte et nullement inférieur à celui des atriums de saint-Ambroise, jusqu'où faudrait-il remonter, pour découvrir l'enfance du style lombard? Jusqu'au temps de l'invasion d'Alboin peut-être? Et si dès les dix premières années du VIIIe siècle, l'art lombard avait fait de tels progrès, comment ce progrès put-il s'arrêter tout d'un coup et rester stationnaire et immobile jusqu'au XIe siècle? Et pourquoi donc, malgré ses nombreuses qualités, serait-il resté enfermé dans Milan, pendant plus de trois cents ans, comme le vers dans son cocon, ignoré des autres villes de l'Italie, dans lesquelles on n'en trouve aucune trace? Serait-ce que ces dernières auraient été

[1]) *Glaber Raoul*, Chroniqueur français du XIe siècle, *Vie de saint-Guillaume*.

assez entichées de leur art grossier et vieilli, pour le préférer à un art nouveau, quoique dix fois supérieur, et pour le rejeter avec une persistance tenace, incompréhensible et trois fois séculaire ? Si l'on allait me répondre que les monuments de style entièrement lombard, élevés en Italie avant le XIe siècle, peuvent avoir tous disparu, ou bien subsister en partie, mais sans qu'il soit possible de les reconnaître, — pourquoi donc, devrais-je ajouter, les constructions les plus faibles seraient-elles restées, tandis que les plus fortes auraient croulé ? Ou nos ancêtres auraient-ils été assez bizarres, et auraient-ils eu assez peu de goût, pour essayer de conserver avec plus de soin les ouvrages, qui le méritaient le moins, et inscrire sur ceux-là seulement le nom des entrepreneurs et des artistes et la marque de leur date respective ?

A ces objections assez logiques, ni Dartein, ni ses disciples, ne peuvent, je crois, opposer un mot, dépourvus qu'ils sont des documents nécessaires. Il me semble qu'elles ont aux trois quarts sapé les bases, larges en apparence, mais en réalité creuses, de l'écueil redouté; je vais fournir à présent une dernière et décisive réfutation.

Si au IXe siècle l'architecture lombarde florissait à Milan, il était impossible qu' il pût y avoir place en même temps pour une autre de beaucoup inférieure et encore barbare, que j'ai l'habitude d'appeler italo-byzantine, et dont nous avons vu des traces nombreuses et authentiques dans toute l'Italie, et jusqu'à Côme, c'est-à-dire presque jusqu'aux portes de Milan. Deux écoles, de caractère différent et même opposé, peuvent en effet subsister simultanément dans un pays, pourvu qu'elles atteignent le même degré de valeur, mais jamais lorsque l'une d'elles est infiniment inférieure à l'autre. Les hommes peuvent avoir des goûts différents, mais jamais assez pervertis, pour être aveuglés au point

Fig 117. — Fragments des jambages de la porte principale de saint-Ambroise — Milan — IXe siècle.

de ne pas rejeter de tout leur cœur ce qui est laid, quand ils peuvent avoir au même prix ce qui est réellement beau. Toutefois, si l'on venait à découvrir à Milan quelques fragments de style italo-byzantin, pour y attester la présence de ce style au IXe siècle, la question serait enfin tranchée en faveur de mon opinion. Or ces fragments existent, et ce n'est pas moi, qui les ai fait sortir des entrailles de la terre, ni qui les ai découverts dans quelque coin caché de la ville, mais ils ont été, depuis le IXe siècle jusqu'à nos jours, constamment sous les yeux et sous la main de tout le monde, dans un lieu très fréquenté, très étudié, dans la basilique même de saint-Ambroise!

Je parlerai plus loin des divers fragments existant dans l'église; je ne m'occupe ici que de ceux qui se trouvent dans le vestibule. Il y en a deux, qui sont enchâssés dans le mur à côté de l'architrave de la petite porte à droite; ils présentent de nombreux carrés formés de bandes à entrelacs simples et garnis ou de rosettes à girandoles et à rayons ou de pampres ou de grappes de raisin, ou d'entrelacs ou de croix aux extrémités recourbées; les autres fragments — il y en a six — forment, placés au-dessus les uns des autres, les jambages de la porte principale. Ils sont couverts d'entrelacs très compliqués, semblables à ceux de saint-Abbondio de Côme; un seul présente dans vingt-quatre carrés rectilignes reliés ensemble, des lis et des roses de différentes formes, des croix, des grappes, quelques animaux et même une figure humaine, (un Hercule grotesque avec sa massue, qui se prépare à attaquer le lion de Némée), la première qui nous apparaisse au IXe siècle. Ces marbres ne peuvent être du même temps que la porte; d'abord ils se présentent en plusieurs morceaux superposés, dont deux mutilés; ensuite leurs sculptures révèlent un art encore dans l'enfance et de beaucoup inférieur et par conséquent antérieur à celui, non seulement des atriums, mais encore de la façade et des nefs intérieures.

Ces exemples me sembleraient suffisants pour confondre Dartein et son école; cependant pour prouver d'une manière irréfragable que, du temps d'Anspert, aucune autre architecture n'était en usage à Milan que l'architecture italo-byzantine, commune alors à toute la Péninsule, j'offre les meilleurs monuments que l'on puisse désirer, c'est-à-dire trois édifices construits par ce même Anspert. Revenons à notre fameuse épitaphe, et lisons le vers qui suit celui dont nous nous sommes entretenus: « TVM SANCTO SATYRO TEMPLVMQVE DOMVMQVE DICAVIT ».

Dédia — ce qui équivaut ici à construisit — à saint-Satire et une église et une maison. Les anciens historiens milanais ont écrit, — la suite de l'épitaphe le confirme en partie —, qu'Anspert avait établi, dès l'an 879, que ses maisons et ses jardins serviraient à la construction d'une église (TEMPLVM) et d'un Hôpital (DOMVM), qui fut un des premiers élevés en Italie. Or si, avant cette date, il n'existait en ce lieu que des maisons et des jardins, il est raisonnable de croire que tout ce qui s'y trouve, qui ne puisse être postérieur au IXe siècle, se rapporte à l'ouvrage d'Anspert. Telle est l'ancienne petite église, connue ordinairement sous le nom de Chapelle de la Déposition. Comme elle montre dans son ensemble et dans ses détails un style bien antérieur à celui des atriums de saint-Ambroise, il était naturel que Dartein la jugeât antérieure au siècle d'Anspert, et l'exclût pour cette raison du cercle de ses études. Pour moi, ayant en main la pierre de touche des monuments étudiés jusqu'ici, j'ai pu me convaincre qu'elle est vraiment l'œuvre du fameux Archevêque. Je le démontrerai plus loin, car je désire déranger le moins possible l'ordre chronologique de mes recherches.

Les deux autres édifices synchrones, auxquels j'ai fait allusion, sont l'église et le baptistère du village d'Alliate, au nord de Monza, édifices que les historiens milanais nous déclarent avoir été construits par l'archevêque Anspert. Ce détail paraît avoir échappé entièrement à Dartein, car il n'en parle pas, et expose, au contraire, l'opinion — cette fois complètement opposée à celle relative à saint-Satire — que ces constructions d'Alliate sont postérieures à l'an Mil. Je ne suis certainement pas trop porté à ajouter foi aux vagues traditions populaires, et encore moins à croire à la prétendue antiquité de tant de monuments, mais, cette fois, il faut bien que j'y souscrive, car, ayant visité ces édifices, je les ai trouvés entièrement conformes à la manière de construire et d'orner en usage en Italie et surtout en Lombardie, au IXe siècle, et j'y ai constaté avec la plus grande satisfaction des points de ressemblance non équivoques avec les sculptures synchrones de saint-Satire, comme je le dirai plus tard.

Telles sont les preuves que j'allègue pour démontrer que les atriums actuels de saint-Ambroise ne sont pas ceux d'Anspert, preuves qui me paraisent suffisantes pour mettre fin à une question si importante pour l'histoire de l'architecture italienne. Cet écueil si redoutable — qu'on me pardonne cette métaphore — entièrement miné par la logique et par les faits, s'abîme dans l'océan des er-

reurs, entrainant avec lui tous les châteaux de cartes élevés sur sa

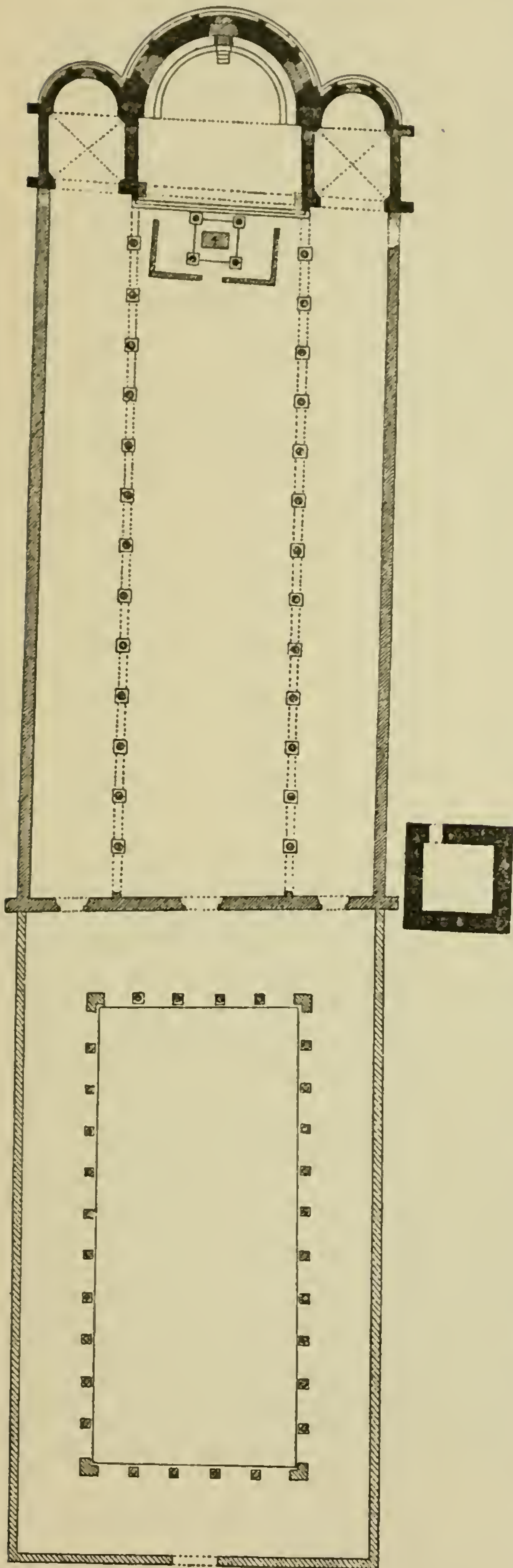


Fig. 118. — Plan de saint-Ambroise de Milan, tel qu'il fut modifié au IXe siècle.

base. Et en vérité la municipalité de Milan se pressa trop de placer à l'extérieur du quadriportique de saint-Ambroise cette pierre, qu'il faudra maintenant enlever : « ANSPERTO DA BIASSONO — ARCIVESCOVO DI MILANO — DAL DCCCLXVIII AL DCCCLXXXI — ERESSE QVEST'ATRIO ».

Et maintenant que nous avons pu briser ces chaînes, les plus fortes peut-être de toutes celles, qui entravaient notre marche, continuons tranquillement notre route, nous confiant en cette lumière que nous ont abondamment fournie jusqu'ici nos patientes et soigneuses recherches.

Nous avons vu que le préjugé, d'après lequel les atriums de saint-Ambroise seraient l'œuvre d'Anspert, avait induit Dartein à attribuer à Angilbert les trois nefs, quoique dépourvu entièrement de documents et quoiqu'il dût par conséquent faire rétrograder presque jusqu'à la moitié du VIIIe siècle les trois absides du fond, comme accusant une construction de beaucoup antérieure aux nefs. Or nous, qui avons secoué le joug de l'épitaphe, qui nous obligeait à vieillir les monuments, voyons quel âge peut le mieux convenir à ces trois absides.

Avant tout, ce fait qu'elles sont trois au lieu d'une empêche même de soupçonner qu'elles puissent remonter à des siècles très reculés, car, nous l'avons vu plus haut, les trois absides de sainte-Marie *in Cos-*

medin à Rome, élevées par Adrien I.er (772-795), sont, selon toute probabilité, le premier exemple de ce genre, qu'on ait vu dans la ville éternelle et certainement l'un des plus anciens en Italie. Cependant, que celles de saint-Ambroise ne puissent revendiquer une antiquité plus reculée que celles de Rome, nous pouvons le déduire de plusieurs autres considérations. Les trois absides ne se recourbent pas immédiatement où les arcades des nefs finissent, mais entre les unes et les autres se trouvent quelques mètres de mur évidemment de la même époque, car ils sont sur le même plan et reliés organiquement et esthétiquement aux absides. Ils servent de base à une voûte à jour sur la nef centrale et à deux à croisillons sur celles de côté. Or, comme l'observe si judicieusement M.r Boito, en parlant de saint-Abbondio de Côme, — dans les basiliques chrétiennes des sept premiers siècles — l'abside s'est toujours recourbée (sauf de rares exceptions) ou dans le mur du fond de la nef transversale, ou à l'endroit où les colonnades des nefs aboutissaient; mais on ne la fit jamais saillir du périmètre de l'église au delà de son demi-cercle naturel, et elle ne parut jamais avoir été prolongée à l'intérieur, je serais tenté de dire, par des murs latéraux ou par une voûte comme à saint-Ambroise. Ce prolongement commence à poindre vers le XIe siècle, surtout dans les églises, qui servaient à des moines, lesquels devant passer une bonne partie du jour et de la nuit dans l'église à psalmodier, éprouvèrent finalement le besoin d'un lieu moins exposé à l'air et moins accessible aux regards curieux du peuple, que ne l'étaient les barrières ouvertes des anciennes basiliques. Et cette invention, des moines peut-être, fut jugée plus tard si opportune, que, pendant le XIe siècle, elle s'étendit également aux églises, dans lesquelles officiait le clergé séculier, et finit par devenir commune même aux plus grandes cathédrales, si bien qu'elle devint une des notes caractéristiques, non seulement des églises romanes, mais encore de toutes celles qui ont été construites depuis le commencement du XIe siècle jusqu'à nos jours. Cet usage devint même un besoin, de façon que, comme il semblait incommode au clergé d'officier dans les églises, disposées à l'antique, on prit trop souvent le parti regrettable de les modifier, soit en altérant l'intérieur, soit en détruisant l'abside, pour la remplacer par un chœur: c'est ce que nous avons précisément à déplorer de nos jours pour la basilique de saint-Jean-de-Latran à Rome.

Or nous savons que l'archevêque de Milan, Pierre, confia, en 784, la garde de la basilique de saint-Ambroise à un groupe de moines,

qui s'installèrent dans l'habitation attenante, devenue plus tard un somptueux monastère. Voilà donc trouvée la justification probable du prolongement anormal de l'abside, qui fut certainement l'un des premiers exemples d'une semblable innovation [1]). C'est précisément, parce que c'est un des premiers, qu'il se montre un peu timide, si on le compare aux chœurs excessivement profonds, en usage après le IXe siècle, — voyez celui de saint-Abbondio de Côme — prolongement proportionné sans doute au nombre toujours croissant des moines. Il n'est cependant pas supposable que les moines de saint-Ambroise aient entrepris, dès leur arrivée, l'important travail de démolir l'ancienne abside, pour en construire trois en prolongeant l'église; d'abord parce que la confirmation de leur nouvelle possession ne leur fut accordée que cinq ans plus tard; et ensuite, parce que, l'archêveque s'étant réservé la propriété de la basilique avec le droit d'y accomplir les cérémonies les plus solennelles, comme le couronnement des rois, c'est à lui seul, et non au caprice des religieux, que devait appartenir le droit de mettre la main aux travaux de restauration, comme nous l'avons, en effet, vu faire par Anspert pour l'ancien atrium de cette même église. A quelle époque donc et auquel des archevêques convient-il d'attribuer le prolongement de la basilique? Devant le manque absolu de documents authentiques, essayons de nous livrer à un examen concluant et au rapprochement toujours profitable des monuments.

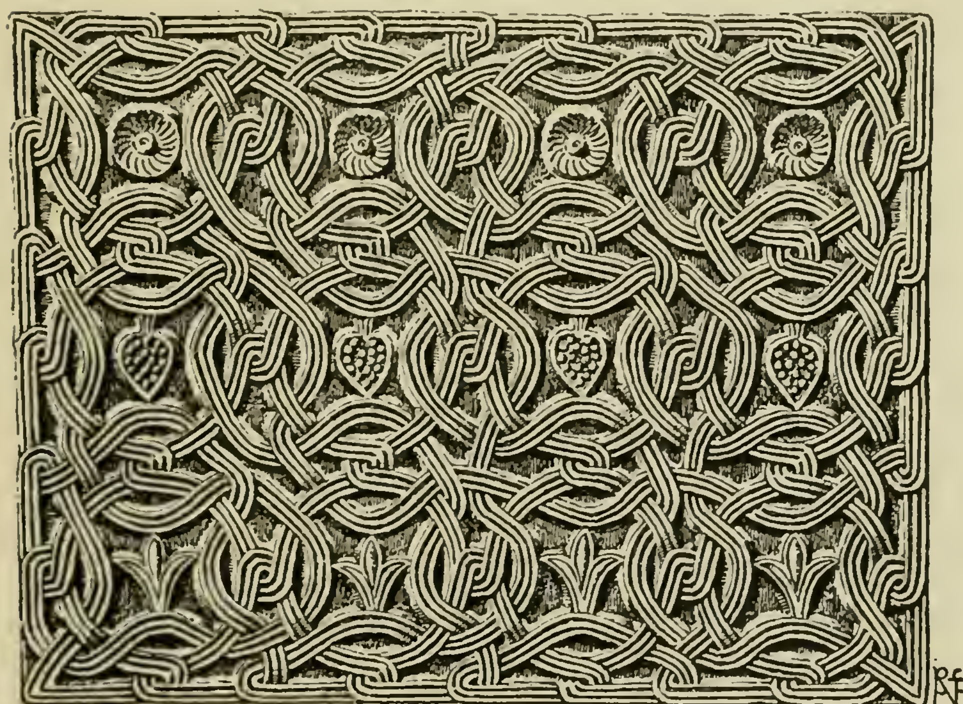


Fig. 119. — Parapet de saint-Ambroise à Milan — IXe siècle.

De ce qu'Anspert avait reconstruit le quadriportique de notre basilique, on peut raisonnablement déduire que, par ce tra-

[1]) Nous verrons dans le chapitre suivant que le plus ancien exemple connu d'un prolongement semblable se trouve dans l'église abbatiale de saint-Hilaire au milieu des lagunes de Venise.

vail, il avait voulu continuer et achever la restauration entière, et peut-être la reconstruction de l'église, déjà entreprise, mais inachevée, par son prédécesseur. Il n'est pas, en effet, raisonnable de penser qu'il entreprit de renouveler dans l'édifice la partie la moins importante et en ce temps-là presque accessoire. Les fragments de sculptures, que nous avons vus dans l'atrium; d'autres semblables, qui composent aujourd'hui l'autel de la très ancienne chapelle de saint-Satire dans la basilique, et parmi elles surtout un beau parapet couvert d'ingénieux et élégants entrelacs de jones, avec roses, lis et grappes [1]; le siège épiscopal, qui s'élève dans le fond de l'abside, que le peuple croit être vraiment celui sur lequel s'asseyait saint Ambroise, mais qui, au contraire, par les deux lions grossiers qui en forment les bras et par les tresses du dessous, trahit un travail du IXe siècle (voyez fig. 120); les quatre chapiteaux des colonnes du ciborium du maître-autel, qui révèlent le même ciseau et la même époque (voyez fig. 122), sont autant de témoignages éloquents que la basilique dut subir, pendant ce siècle, des innovations radicales. Et à l'appui de cette assertion, et en même temps pour nous assurer que les trois chapelles et les absides actuelles sont l'unique reste intact de cette réédification, nous rencontrons fort heureusement l'église d'Alliate (voyez fig. 128) avec ses trois chapelles et ses absides parfaitement semblables, et dans leur ensemble et dans leurs détails les plus caractéristiques, à celles de saint-Ambroise. De simples formes basilicales devaient caractériser, comme celles d'Alliate, ses trois nefs, séparées par treize colonnes de chaque côté, comme l'ont fait connaître les fouilles de 1869 [2].

Recherchant ensuite à quel archevêque pouvait être attribué le mérite de cette grande restauration, nous sommes arrêtés, comme malgré nous, par le nom illustre d'Angilbert (824-859); car la légende, la tradition et un monument important l'ont à tout jamais rendu inséparable de notre basilique. La légende l'environne de prodiges merveilleux, survenus dans l'église même, et la tradition lui attribue la mosaïque de la demi-cuvette de l'abside, mosaïque qui ne pourrait aucunement être celle d'aujourd'hui. Mais tout cela,

[1]) Toutes les pierres, qui composent cet autel, ne sont pas du IXe siècle. Plusieurs sont modernes, imitant le style byzantin; il est facile de s'en apercevoir à la couleur du marbre et à la ressemblance mal réussie des sculptures.

[2]) Voyez à ce propos la récente publication de *Landriani*, intitulée: « *La basilica di S. Ambrogio prima della sua trasformazione in chiesa a vôlte* » où l'auteur a reproduit des erreurs surannées, que j'ai réfutées ici.

quoique pouvant être le fruit de l'imagination, sert toutefois à nous montrer qu'Angilbert doit avoir eu une part considérable dans l'histoire de cette église, puisqu'il a pu survivre ainsi dans la mémoire du peuple. Il avait fait, en 835, un don si magnifique, qu'on ne pouvait certainement pas l'oublier; ce don est le célèbre et très précieux devant du maitre-autel [1]), la perle de la basilique.

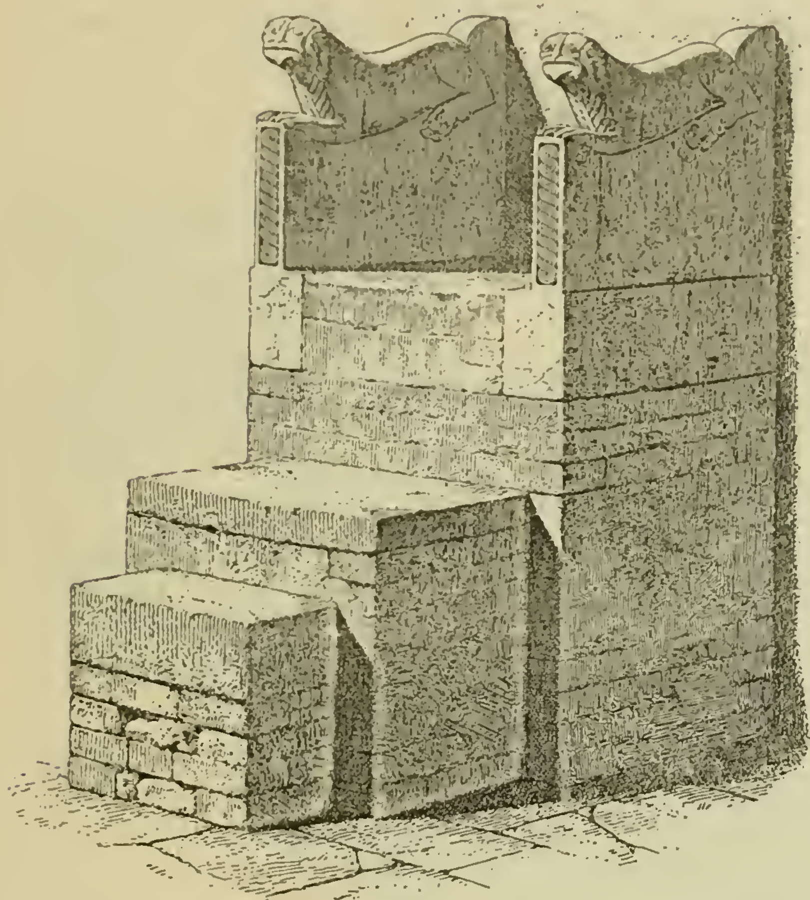


Fig. 120. — Siège archiépiscopal de saint-Ambroise de Milan. — IX[e] siècle.

Et l'on est raisonnablement induit à voir en quelque sorte dans ce présent le digne couronnement qu'Angilbert voulut apporter à son œuvre de restauration ou de réédification complète de la basilique.

[1]) Ce devant d'autel, exécuté sur des lames d'or et d'argent, enrichi d'émaux, de perles, de gemmes et de bas-reliefs, est un magnifique travail d'orfévrerie, véritablement admirable pour son époque. Et après l'avoir vu et admiré, comme il le mérite, nous sommes obligés de conclure, 1°, que l'orfévrerie à cette époque, peut-être par ce qu'elle était la plus encouragée, fut le seul art, qui ne devint jamais entièrement barbare; 2°, que ce devant d'autel doit être, de toute manière, le travail d'un artiste extraordinaire; 3° enfin, qu'il ne pent être sorti que d'un atelier, car la Grèce seule pouvait à cette époque — et très rarement elle aussi — produire des œuvres aussi importantes. En effet, le style des figures et des ornements est grec, comme on peut plus particulièrement le constater dans quelques peintures sur la soie, qui forme la doublure de la partie postérieure; elles représentent des ornements de goût byzantin, et une chasse avec un homme à cheval, où, au milien de divers animaux et de plantes, se voit un chien, qui mord un cerf, dans une pose tout à fait semblablu à certaines sculptures byzantines de ce IX[e] siècle ou du suivant, que nous verrons plus loin. Suivant un auteur, cette provenance serait cependant démentie par le nom nullement grec de l'artiste VVOLVINVS; mais personne n'ignore combien il faut se défier des noms, et que, surtout s'ils sont isolés, il ne faut en tirer de conséquences qu'avec la plus grande réserve, ou même s'abstenir tout à fait de

Ces conclusions ne sont pas sans importance pour nous, car la grande abside de la basilique de saint-Ambroise, au lieu de présenter, comme par derrière, la muraille nue, nous offre une décoration qui vient très à propos nous éclairer dans nos recherches.

On n'a pas voulu que le vide, qui, dans les absides couvertes extérieurement à pentes rectilignes, se forme entre le demi-bassin intérieur et le mur extérieur, fût caché, ni inutile dans celle de saint-Ambroise, mais on a voulu qu'il servît à former une série de niches arquées basses et profondes, de plan rectangulaire, qui, tournant sous la corniche bien près les unes des autres, formâssent presque une frise de couronnement d'un effet sûr et agréable. Chaque petite voûte est soutenue par de petits piliers, et a pour archivolte un second petit arc concentrique, un peu plus large, qui ressort de l'épaisseur d'une brique, et à l'endroit où se trouve son jambage, s'appuie le plus souvent sur une petite console saillant du petit pilastre, qui les

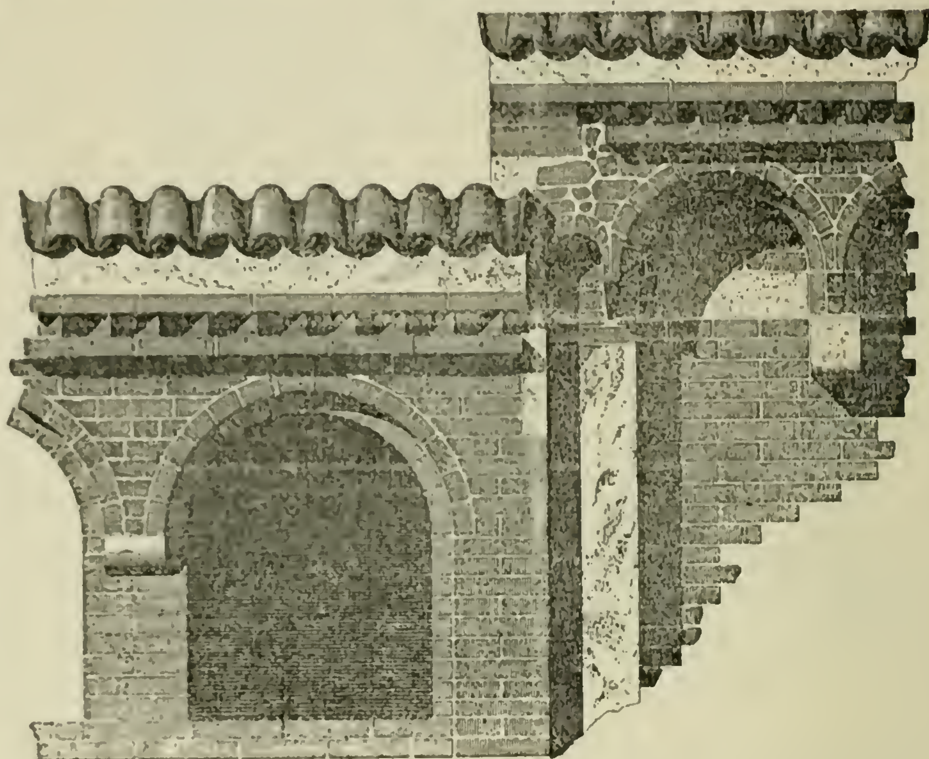


Fig. 121. — Détails du couronnement de l'Abside et du Chœur à saint-Ambroise de Milan — IX[e] siècle.

se prononcer. Les écrivains italiens prétendent qu'il était italien, et admettent seulement qu'il avait appris l'art en Grèce. Quelques écrivains francais, par contre, le voudraient d'origine septentrionale, s'appuyant sur le double V par lequel commence son nom, qu'ils ont toujours traduit *Wolvino*. Toutefois il me semble qu'ils n'ont pas bien examiné les inscriptions *du paliotto ;* les deux V ne sont pas accouplés et réunis, comme on le croit communément, mais écartés l'un de l'autre, tout comme les autres lettres. Or, comme dans l'alphabet latin le V sert aussi pour l'U, je crois donc que le second V doit être prononcé U comme le dernier V de la terminaison ; et alors ce n'est pas *Wolvinus* qu'il faut lire, mais *Vuolvinus*.

sépare. Les niches sont, de trois en trois, séparées par de longues et minces saillies verticales, qui soutiennent dans le haut les petites archivoltes auxquelles elles correspondent et descendent jusqu'à terre, coupant ainsi à propos la muraille en cinq champs, dans trois desquels sont percées les fenêtres, larges, cintrées et simples. L'extrémité de la corniche ne présente qu'un tour de briques saillant à angle entre deux couches horizontales de même nature. Cette petite corniche couronne également les deux murs correspondants à la voûte à caissons du chœur ; mais au lieu d'être soutenue par des niches postiches, elle l'est par une série de petits arcs à bas-reliefs et à double rang, s'appuyant chacun sur deux petites consoles superposées, et soutenus seulement à l'extrémité par de minces saillies verticales.

Voilà ce dont il faut faire un grand cas, car c'est l'un, certainement, des plus anciens monuments que l'on conserve, où se manifestent plusieurs éléments vraiment caractéristiques de l'architecture romane, qui lui est postérieure et du style ogival tout à la fois. Telles sont principalement les corniches à arcs pensiles et les longues saillies verticales; l'un et l'autre de ces éléments, et très souvent tous les deux, se montrent constamment dans tous les édifices construits après le Xe siècle en Italie et au dehors, sous la puissante influence de l'école lombarde. Mais devons-nous, cependant, croire que cet agréable et heureux genre de corniche soit une invention tout à fait originale des artistes lombards du IXe siècle? Vraiment, il n'est pas rare qu'un inventeur, après avoir trouvé quelque chose, qui est nouveau pour lui, pour son pays, ou pour son époque, s'aperçoive ensuite avec le plus grand chagrin qu'il avait déjà été devancé. La conscience lui reconnaît le mérite de sa découverte; mais, à part lui, qui le croira? Il put en être ainsi dans le cas qui nous occupe. Cette excellente conception peut très bien avoir germé dans l'esprit des constructeurs lombards ou comasques du IXe siècle, ne connaissant aucun autre exemple de ce genre; mais qui pourra nous amener à le croire, tandis qu'au contraire nous savons que depuis plus de trois siècles, avant eux, il y avait, non seulement en Orient, mais en Italie même, des ouvrages identiques, qui peuvent avoir été pour eux d'un grand enseignement? Il est certain que plusieurs églises, élevées, ou vers la fin du Ve siècle, ou au suivant, dans la Syrie centrale, présentent des rangées d'arcs décoratifs à bas-reliefs, placés la plupart du temps au-dessous des corniches et souvent à l'extérieur des absides. Quelquefois leur pied sus-

pendu est au dessous curviligne; tel autre est soutenu par une petite console légèrement en relief, et assez souvent les petits arcs sont creusés en coquille. Nous en avons, entre beaucoup d'autres, un exemple dans la grande basilique de saint-Siméon Stylite à Kalat Sem'an. Mais sans aller aussi loin, voici l'église paroissiale de Bagnacavallo et saint-Victor de Ravenne, églises du VI[e] siècle, ornées extérieurement, sous l'extrémité de la corniche des côtés, de petits arcs en briques, qui sont alternativement pensiles et soutenus par une saillie verticale. Voici même des églises de la première moitié du V[e] siècle, telles que le Baptistère de saint-Ours et saint-Pierre-Majeur, aujourd'hui saint-François, toujours à Ravenne, ornées de cette corniche caractéristique, qui, surtout dans la dernière de ces églises, présentant de nombreuses et toutes petites arcades, suspendues de quatre en quatre, soutenues par une saillie verticale, a tout à fait le caractére Lombard [1]). Or, ces exemples, reproduits presque d'une manière identique sur la tribune de saint-Ambroise, donnent à penser, du reste, avec raison qu'ils durent frapper les artistes lombards du IX[e] siècle, qui les virent à Ravenne. Ici je trouve bon d'exposer une idée qui m'est propre, c'est que l'architecture romane dut peut-être son développement et une partie de ses qualités au profit, que retirèrent sans aucun doute les artistes lombards de leurs fréquents voyages à travers l'Italie et au dehors, ayant ainsi l'occasion de voir et d'étudier les anciens monuments chrétiens et païens. Nous avons déjà signalé la présence de ces artistes lombards, à l'aide de ces nombreux débris de l'art italo-byzantin, que l'on trouve épars dans la Péninsule et au delà du Timave.

Les niches à voûte, qui sont placées sous la corniche de l'abside de saint-Ambroise, méritent aussi une attention toute spéciale. A l'encontre des petits arcs suspendus, elles n'ont aucun point de comparaison dans les constructions antérieures au IX[e] siècle, et l'on peut par celà même les croire inventées par les constructeurs lombards, qui en reçurent peut-être une vague inspiration de ces petits

[1]) Hübsch a le mérite d'avoir mis en évidence cette singulière corniche de saint-François de Ravenne; j'ai pu, personnellement, me convaincre *de visu* de sa haute antiquité. Il n'en reste cependant qu'une partie très courte sur le côté méridional vers l'abside.

La seule différence, que l'on peut remarquer entre ces petites arcades pensiles du V[e] et du VI[e] siècle et les lombardes du IX[e] au XIII[e], c'est que les premières ont un pied très large et les secondes, par contre, très mince, posant, sur une petite console très dégagée.

trous, qui étaient souvent percés à peu près au même endroit dans le but d'aérer les plafonds. Mais quoiqu'il en soit, il est certain que ces niches devinrent l'un des caractères particuliers des absides lombardes du IX[e] et du X[e] siècle, comme nous le verrons plus loin; et elles ne s'arrêtèrent pas là, mais parurent encore plus gracieusement exécutées sur le Baptistère de Novare, sur celui d'Arsago, sur la Rotonde de Brescia, sur l'abside de saint-Nazaire de Milan; et, vers le XII[e] siècle, elles se développèrent peu à peu, si bien que, les pieds-droits s'en isolant, devinrent une galerie praticable, comme sur la Chapelle de saint-Aquilin, près de saint-Laurent de Milan [1]), et sur l'abside de sainte-Sophie de Padoue (an. 1123). Plus tard en substituant aux pieds-droits des colonnettes déliées, on apporta le dernier perfectionnement à ces charmantes petites galeries de l'effet le plus gracieux, qui, au XII[e] siècle et aux suivants, embellirent les absides, les façades, les côtés, les coupoles, les baptistères et jusqu'aux companiles de tant d'églises allemandes, lombardes, toscanes et napolitaines.

Je croirais contracter une dette à l'égard de mes lecteurs, si, avant de sortir de saint-Ambroise, je ne mettais en évidence une autre erreur grossière, où sont tombés plusieurs écrivains, pour avoir faussement interprété l'épitaphe d'Anspert. Je veux parler du ciborium ou baldaquin, qui couvre le maître-autel de la Basilique.

Il est formé d'une voûte à croisillons, dont les quatre arcades sont soutenues par autant de colonnes de porphyre, et surmontées de hauts tympans. Archivoltes et tympans sont élégamment ornés de décorations et de figures en bas-relief de stuc; les angles sont occupés par des colonnettes torses, supportées par des aigles et le

[1]) Si l'on en devait croire Hübsch et Dartein, les petites galeries extérieures praticables des églises lombardes, auraient un précédent dans un édifice du VI[e] ou du V[e] siècle, tel que la Chapelle de saint-Aquilin. Mais je ne partage point leur opinion et ne crois pas que tout, dans cette chapelle, se rapporte à sa construction première. De même que saint-Laurent, qui se trouve à côté, avait subi des innovations, apportées par les artistes lombards, après le grand incendie de 1070, de même, je crois que, dans la même circonstance, la chapelle de saint-Aquilin — déjà auparavant, selon moi, semblable au temple de Minerve Medica de Rome, et à plusieurs autres constructions semblables du IV[e] ou du III[e] siècle, c'est-à-dire ayant l'étage supérieur en arrière et percé de grandes fenêtres cintrées — fut, après l'incendie et peut-être avec l'idée d'en consolider la coupole, augmentée de la galerie praticable. Le genre même des saillies angulaires me semble le confirmer.

bord des tympans est gracieusement orné de petites feuilles rampantes. Sur la façade principale est figuré le Sauveur entre les apôtres Pierre et Paul; sur celles des côtés, d'une part saint Ambroise entre deux autres Saints, sans doute Gervais et Protais, qui lui présentent deux moines, dont l'un tient à la main le modèle du Ciborium. Ce qui fait qu'on ne saurait le regarder comme l'œuvre d'un archevêque, mais comme celui des moines de saint-Ambroise; il ne peut, par conséquent, être antérieur à la fondation du couvent (an. 789).

C'en fut assez pour que les historiens milanais, les uns après les autres, s'accordâssent pour l'attribuer à l'Abbé Gaudens, placé par Angilbert, en 835, à la tête du Monastère; mais on ne voit pas sur quelles raisons plausibles ils appuyaient leur conjecture. Cependant Dartein n'a pas craint de dire que, considérée au point de vue artistique, elle semble très vraisemblable et qu'il est permis de s'y arrêter, faisant remarquer en sa faveur, que l'érection du précieux autel put motiver la construction d'un nouveau ciborium, digne de recouvrir une œuvre aussi belle. Dartein n'a été, jusqu'à présent, contredit par aucun Italien; tous, au contraire, y compris Selvatico et son continuateur, Chirtani, ont été de son avis; mais, pour ma part, ils se sont grossièrement trompés, car bien des raisons s'opposent à leur assertion.

L'ensemble du ciborium ne s'y oppose point, car nous avons déjà vu à Ravenne un arc-aigu du IXe siècle; mais ce qui contraste vivement avec ce siècle, ce sont les détails, tant organiques que décoratifs: la voûte, car elle n'est pas une croisière simple comme les romaines, les byzantines et celles qui étaient usitées au VIIIe et au IXe siècle, mais une croisière à nervures, comme les romanes en usage après le Xe siècle; les diverses décorations ornementales, car elles manifestent, par la variété, l'originalité et l'élégance des motifs, un art beaucoup plus avancé que celui du IXe siècle; mais plus que tout le reste, les figures des tympans, par le costume dont certaines sont revêtues, par la justesse des proportions, par le dégagé et la régularité des attitudes, la science du relief, la franchise des plis et l'expression des visages, — toutes qualités que l'on chercherait en vain, même dans le moins imparfait bas-relief authentiquement italien du IXe siècle.

Les seules parties du ciborium, qui conservent entièrement le cachet du style italo-byzantin, et qui peuvent vraiment remonter à la première moitié du IXe siècle, sont, comme je l'ai dit plus

haut, les chapiteaux des quatre colonnes [1]). L'inhabile sculpteur se propose évidemment d'imiter en eux les formes de ces élégants chapiteaux byzantins du VI[e] siècle, qui figurent des corbeilles en osier, d'où s'échappent des fleurs et des feuilles. Toutefois, il n'a pu sortir, de son ciseau grossier et enfantin, qu'une chose plus que médiocre; ce qui fait que les entrelacs de joncs, au lieu d'être en relief, y sont exprimés par des traits en croix; du panier sortent de larges et pesantes tigettes soutenues par des feuilles de palmier et séparées par des rosettes. L'abaque est formé d'une bande striée horizontalement et interrompue seulement au centre par une saillie carrée à lignes verticales. Je ne doute pas que la partie supérieure de l'ancien ciborium n'ait été en parfaite harmonie avec

[1]) Les fûts de ces quatre colonnes, beaux monolithes de porphyre, provenant sans doute de somptueux édifices romains, et leurs bases carrées et hautes comme des piedestaux, sont les seules choses qui rappellent la basilique du IV[e] siècle. On a cru que la direction anormale de l'arc du ciborium, qui n'est pas parallèle à celui de la basilique, avait été inspirée par la même idée, qui avait fait construire tant d'églises romanes et gothiques, surtout dans le nord, dans lesquelles les chœurs présentent la même inclinaison, et cela, suivant certains symboles, dans le but de figurer l'inclinaison de la tête du Sauveur mourant sur la croix. Mais les fouilles de 1864 autour de l'autel ont fait connaître que cette curieuse inclinaison remonte à l'époque de saint-Ambroise même; montrant qu'elle existait jusque dans les tombes et que, dans le tracé des barrières d'alentour, on avait déjà cherché à la dissimuler, en la modifiant peu à peu, jusqu'à ce que celles de l'extérieur venissent à tomber perpendiculairement à l'axe dans l'église. Cette découverte dissipe la conjecture exposée plus haut, car cette étrange coutume ne commença à se faire jour que vers 1100. Toutefois, comme il n'est pas admissible que les constructeurs du premier saint-Ambroise n'aient pas voulu sciemment cette inclinaison, je ne trouve d'autre manière de l'expliquer que la suivante: comme on n'avait pu, pour des raisons que j'ignore, orienter parfaitement la basilique, ainsi que les lois liturgiques d'alors le prescrivaient, saint-Ambroise voulut qu'au moins l'autel fût du côté de l'orient, et, par conséquent, les tombes qui le supportaient et le ciborium qui le recouvrait [*]). — Mais quoiqu'il en soit, il est de fait que cette inclinaison a blessé l'œil très sensible de nos restaurateurs modernes, qui, par respect pour la loi pédantesque et, le plus souvent, anti-artistique de l'eurythmie, se sont aventurés à prendre le parti, difficile, dangereux et coûteux de soulever et tourner à dessein le pesant baldaquin pour la folle manie de le redresser. Et aujourd'hui quand on va admirer ou étudier la basilique de saint-Ambroise, on la trouve privée de cette particularité, qui la rendait encore plus importante; mais, en compensation, on peut s'enivrer tout à son aise de l'ineffable harmonie, qu'a gagnée tout l'édifice par ce léger, mais si important changement!!!

[*]) J'an ei le plaisir de constater dans le récent ouvrage de Landriani sur la basilique Ambrosienne, que, pour ce qui a trait à cette originalité du Ciborium, il pense exactement comme moi.

ces chapiteaux, composée de quatre arcades, garnies d'autant de plaques de marbre et recouverte de bas-reliefs ornementaux, précisément comme tant d'autres ciboriums du IXe ou du VIIIe siècle, que nous avons déjà vus; et il n'est pas improbable que la mosaïque de la demi-cuvette de l'abside, (composée peut-être avant que le ciborium eût été retouché), représentant à peu près dans la scène du sommeil de saint Ambroise officiant l'ambon actuel de la basilique, nous conserve aussi la physionomie de l'ancien ciborium, qui aurait eu précisément quatre arcades couronnées d'une corniche horizontale et d'une petite coupole.

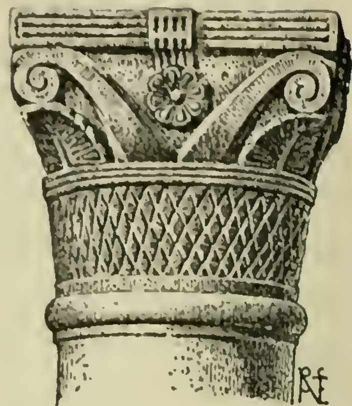


Fig. 122. — Chapiteau du Ciborium de saint-Ambroise — Milan — IXe siècle.

Mais je ne veux pas m'éloigner de saint-Ambroise, sans satisfaire la juste curiosité du lecteur, qui me dira certainement: si vous avez enlevé au IXe siècle la gloire d'avoir construit les nefs et l'atrium de notre basilique, à quel siècle les attribuerez-vous donc? Je me hâte de lui répondre, au risque même de sortir du cadre, que je me suis proposé dans ce travail.

Saint-Ambroise est l'édifice d'architecture lombarde où, plus que partout ailleurs, la plupart des sculptures se ressentent du style italo-byzantin du IXe et du Xe siècle; mais ce fait ne doit pas nous entrainer à le croire antérieur au XIe siècle; d'abord, parce que, plus ou moins, toutes les constructions de style lombard, conservent comme je l'ai remarqué ailleurs, les vieilles manières d'orner au moyen d'entrelacs d'osier, et ensuite, parce que saint-Ambroise, mis au nombre de ces constructions, en présente d'autres tout à fait neuves et plus perfectionnées. Ses nombreuses figures d'hommes et d'animaux, de formes rondes, quoique grossières, manifestent un progrès très notable, en comparaison des horribles ébauches du IXe et du Xe siècle, et certaines décorations à feuillages, comme certaines formes organiques, telles que les galeries intérieures, accusent ouvertement l'influence, que l'art néo-byzantin exerça une dernière fois sur l'art italien, vers la fin du Xe siècle et pendant le suivant. A mon avis, aucune autre église d'Italie en dehors de la Vénétie ne peut, mieux que saint-Ambroise, fournir les preuves matérielles de cette influence, représentée ici par plusieurs travaux qui ne peuvent être sortis que des mains des artistes grecs du XIe siècle ou du commencement du XIIe. — Telles sont les mosaïques

de la demi-cuvette de l'abside, avec son architecture byzarre, avec ses figures, où apparaît la manière propre à la renaissance byzantine; les incrustations de marbres et les peintures de l'hémicycle et du chœur, qui étaient en parfaite harmonie avec les ornements en mosaïques; les décorations et les membrures en stuc, qui ornaient cette même abside [1]), toutes portant un cachet grec; le fameux médaillon également en stuc, représentant l'image de saint Ambroise, et enfin la partie supérieure du ciborium du maître-autel [2]). Dans tous ces travaux, et chacun doit le reconnaître, l'école lombarde est complètement étrangère, tandis qu'au contraire, dans leurs ornements, dont la finesse, d'ailleurs, se rapporte, moins au mérite du siècle où ils furent exécutés, qu'à la matière dont ils furent faits [3]), ressort tout le caractère et la grâce byzantine, surtout dans les feuilles rampantes des tympans du ciborium et dans celles, qui encadrent le médaillon de saint Ambroise. En regardant, ensuite, les figures en bas-relief mentionnées ci-dessus, on croit avoir sous les yeux, dans de grandes proportions, ces couvertures d'évangéliaires, que les byzantins enrichissaient d'images et d'histoires coulées en métaux précieux. — Si nous nous mettons maintenant à rechercher en quelles circonstances peuvent avoir été faits tous ces embellissements, dans l'église de saint-Ambroise, nous devons considérer, que les peintures murales du chœur, désignées ci-dessus, paraissaient exécutées après la construction de la crypte, car elles finissaient régulièrement au niveau du pavé supérieur; et comme la crypte, à en juger par le style des arcades qui en restent, dût être construite en même temps que les nefs,

[1]) On retrouva, lors des dernières restaurations, quelques traces des peintures, qui ornaient ces murailles et il en reste des dessins (voyez Dartein). Par contre, les stucs, qui se trouvaient à leur place, assez bien conservés, furent détruits par nos savants restaurateurs, parce que, à leur avis, ils ne s'harmonisaient point avec une abside du VIe siècle!!!

[2]) Tous ces stucs, soumis à l'analyse chimique, donnent des résultats presque parfaitement identiques, preuve de leur contemporanéité.

[3]) Comme je l'ai fait observer dans le chapitre précédent, en parlant de sainte-Marie-in-Valle de Cividale, les travaux en stuc se montrent toujours inférieurs, comme soin et comme finesse, à ceux de la même époque, sculptés dans le marbre, et j'ajoute ici que, comme l'orfévrerie, la céramique, le tissage et les arts de même nature, eurent des motifs de décoration en général tout à fait différents de ceux de l'architecture, ainsi dut-il en être de l'art du stucateur, car on ne saurait expliquer autrement la nouveauté et la variété des motifs, que nous voyons dans les rares stucs qui nons restent, motifs qu'on ne retrouve presque jamais dans les ouvrages en marbre de la même époque.

il s'ensuit que les embellissements susdits furent ajoutés au chœur, lorsqu'il devint nécessaire de l'harmoniser avec la richesse de la nouvelle construction. Le désir d'avoir des mosaïques fit recourir à des artistes grecs, et ce fut à eux également que furent confiées les autres décorations en marbres, en stucs et en peintures.

Toutes ces considérations m'amènent à croire, que les nefs actuelles de saint-Ambroise s'élevèrent dans la seconde moitié du XIe siècle, et l'atrium vers le commencement du suivant, un peu avant le nouveau campanile, qui, comme on sait, date de 1129. — Donc, pour me résumer, l'historique le plus probable des restaurations, faites à la célèbre basilique, à mon avis, serait celui-ci : l'archevêque Angilbert en allongea, de 824 à 859, la partie supérieure, construisant entièrement les trois absides et refit très probablement les anciennes nefs. L'Archevêque Anspert, de 868 à 881, acheva la restauration de l'église, en reconstruisant le quadriportique. Dans la seconde moitié du XIe siècle, on rebâtit les trois nefs et le vestibule, tout en respectant les absides d'Angilbert; on construisit la crypte, la partie supérieure du ciborium, l'ambon, et on orna le chœur de stucs, de mosaïques et de peintures. En 1129 fut élevé le second clocher, et, en 1196, on répara les dommages causés à l'édifice par la chute d'une voûte de la nef principale, on restaura l'ambon endommagé et l'on éleva de nouveau la coupole [1]).

L'abside de saint-Ambroise de Milan avec ses petites niches, ses saillies verticales et ses corniches arquées, est des plus précieuses, non seulement, parce qu'elle devient un guide excellent, pour assi-

[1]) Mais si saint-Ambroise de Milan peut encore montrer une partie de sa construction, antérieure au XIe siècle, la basilique non moins célèbre de saint-Michel de Pavie ne présente, à mon vis, rien de semblable. On a fait bien des suppositions, pour déterminer les diverses constructions ou restaurations, que cette église dut subir, par suite des désastres, dont elle eut à souffrir en 924 et en 1004; mais, ici encore, il convient de rappeler le vieux préjugé relatif à saint-Ambroise, qui a trompé tant d'archéologues; il n'y a donc rien d'étonnant qu'ils aient également fait fausse route, en parlant de saint-Michel de Pavie. Laissons de côté ceux, qui prétendraient encore que l'église actuelle remonte au VIIe siècle; mais à ceux qui, comme Reynaud ou Dartein, voudraient qu'elle ait été élevée presqu'en totalité au Xe siècle, je dirai que le progrès artistique, que présentent les sculptures de cette église, par rapport à celles de saint-Ambroise, et l'affinité visible des décorations avec celles de *San Pietro in Ciel d'oro* de Pavie, église qui fut consacrée en 1136, me portent à croire que saint-Michel de Pavie fut construit au commencement du XIIe siècle et peut-être après le fameux tremblement de terre, qui fit crouler tant d'églises de la haute Italie et provoqua ainsi tant de reconstructions.

gner avec certitude au même siècle, ou au suivant plusieurs autres constructions d'une grande importance, dont l'âge a été, jusqu'à présent, une énigme inexplicable, mais surtout, parce qu'elle nous apprend quelles sont les véritables origines du style lombard ou roman, ces origines que les archéologues, égarés par les préjugés, ne surent jamais trouver, et que Dartein, malgré ses immenses travaux, a déclarées encore pleines d'obscurité.

L'abside de saint-Ambroise n'est donc pas l'unique exemple de son genre: Milan même en offre quatre autres, qui remontent sans nul doute au IXe ou au Xe siècle; ce sont les absides de S. Calimero, de S. Vincenzo in Prato, de S. Eustorgio et de S. Celso.

Les architectes de l'abside ambrosienne, la plus ancienne de toutes, autant qu'on en peut juger par les vagues souvenirs historiques de cette époque, avaient compris, comment on pouvait, avec le simple et facile partage des longues saillies verticales, donner de la légèreté aux murailles et les enrichir en même temps à peu de frais; c'est pour cela que, sur l'abside de S. Calimero, nous en voyons deux de plus, c'est-à-dire six, de sorte que la muraille est divisée en sept champs, dont chacun renferme dans le haut trois niches encadrées par les petits arcs suspendus habituels.

Mais le plus précieux édifice du IXe siècle, que conserve Milan, ce ne sont, ni les absides que nous venons de mentionner, ni la petite église de saint-Satire, mais une entière et assez grande basilique, fermée au culte depuis presque un siècle, et pour cette raison, et parce qu'elle est enfouie dans un coin assez éloigné de la ville, restée inconnue de presque tous les savants: c'est l'église de saint-Vincent-*in-Prato*. Le premier, qui la signala au public presque comme une découverte, ne fut pas, cette fois, Dieu merci, un étranger, mais le Comte Charles Belgiojoso, en 1868 [1]); elle fut, ensuite, reproduite avec dessins par le regretté Comte Edouard Mella, dans une de ses petites, mais précieuses monographies, qu'il avait souvent l'habitude de publier, mettant en lumière quelque monument obscur et intéressant de la Lombardie ou du Piémont; exemple honorable et utile, qui devrait avoir beaucoup d'imitateurs.

Saint-Vincent-*in-Prato* est donc une église de forme basilicale, à trois nefs, séparées par seize colonnes supportant des arcs semi-circulaires, recouvertes de toits à enchevêtrures découvertes

[1]) Dans le Compte-rendu de l'Institut Lombard.

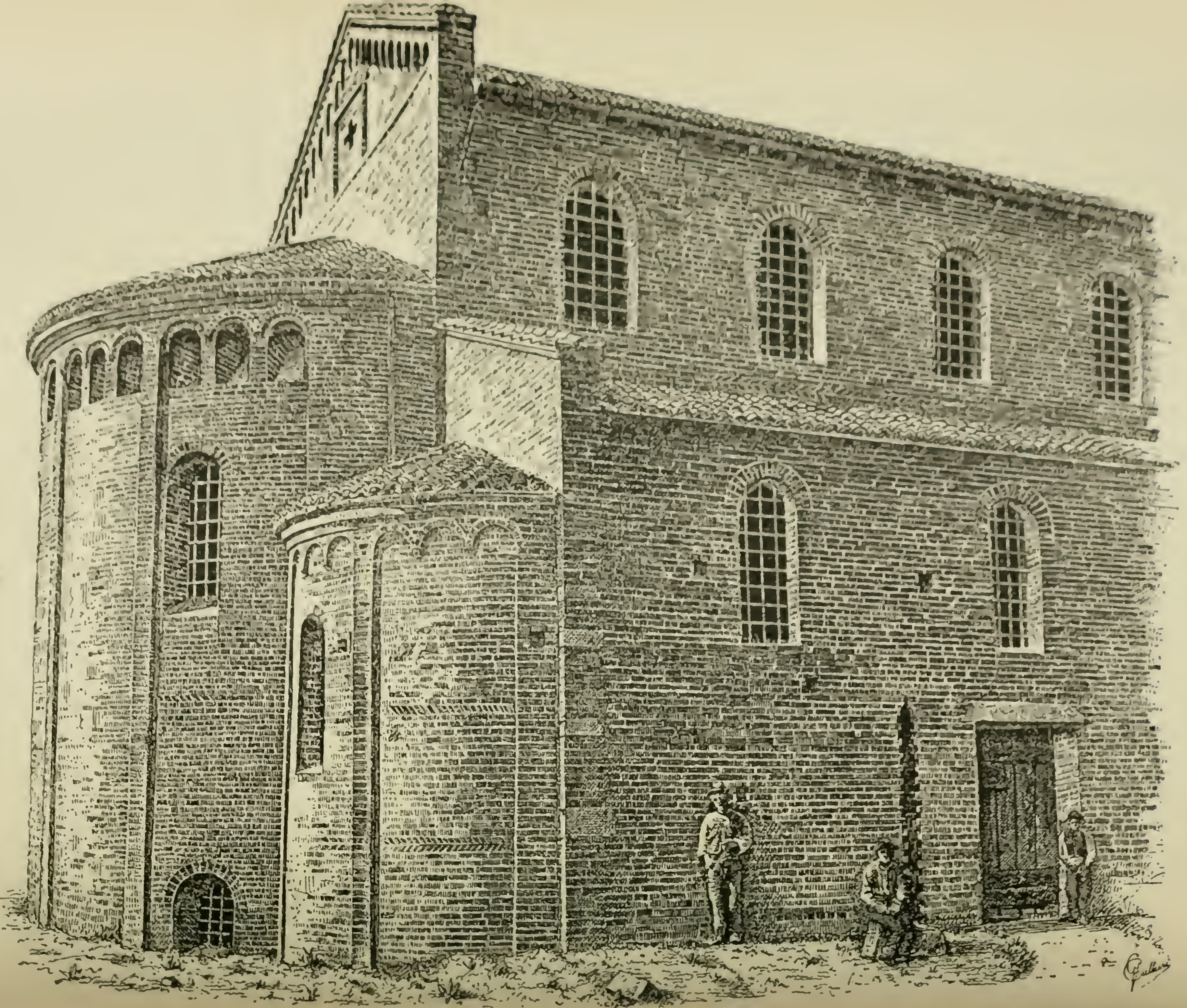


Fig. 123. — Absides de l'église de saint-Vincent-*in-Prato* — Milan — IXᵉ siècle.

et terminées par trois absides [1]). L'une est la porte d'entrée, rigoureusement rectangulaire, avec l'architrave allégée par un arc de décharge à moitié rond. La façade est nue ainsi que les autres murs, sauf celui de derrière, qui, au tympan extérieur, est orné de petites arcades en saillie rampantes et d'une petite fenêtre à croix, fermée par une espèce de large tabernacle, formé de deux minces demi-colonnettes en terre cuite et de pauvres corniches en briques disposées en zig-zag. Au-dessous se recourbe l'abside centrale, dans laquelle on peut voir les mêmes saillies verticales, petites niches, arcs et corniches, que nous avons vus à saint-Ambroise, et, qui plus est, en même quantité et dans la même disposition. L'intérieur a des murailles lisses, dans lesquelles s'ouvrent de nombreuses fenêtres cintrées, larges et hautes (m. 2. 40 × 1. 20), qui éclairent abondamment l'église. Il n'y a d'artistique que les chapiteaux des colonnes très variées et parfois fragmentées, très variés eux aussi de dimensions et de style. Ils sont en grande partie romains et chrétiens des premiers siècles, provenant très probablement des ruines d'une ancienne église; il y en a cependant un, qui, comme je l'ai dit au chapitre précédent, trahit le ciseau byzantin du VIIIe siècle et plusieurs autres sans doute de la même époque que l'église, quoique sans ornements et d'une forme originale. Mais pour peu qu'on y réfléchisse, on y voit sans peine l'ensemble rudimentaire des chapiteaux du ciborium de saint-Ambroise, dont la physionomie, pleine d'expression, accuse le style du IXe siècle. C'est donc là une preuve de contemporanéité, qui trouve sa confirmation dans la ressemblance évidente des absides des deux basiliques. Le fond de la grande nef, dans la partie correspondant aux trois derniers entre-colonnes et à l'abside, est occupé par une crypte qui a son niveau un peu au-dessous de celui des nefs, et, à cause de cela, ressort considérablement, en exhaussant le chœur de plus de deux mètres. Elle est formée de nombreuses voûtes à croisillons, sou-

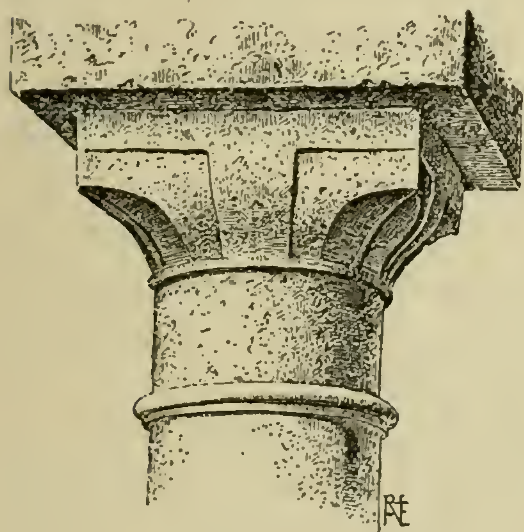


Fig. 124. — Chapiteau des nefs de saint-Vincent-*in-Prato* — Milan — IXe siècle.

[1]) Dans la restauration récente de la Basilique, de nouveau livrée au culte, on a reconstruit les deux absides latérales, jadis en ruines et remplacées par des constructions modernes.

tenues par des colonnettes à chapiteaux de provenance antique et de formes très variées, parmi lesquels deux du V[e] siècle.

Telle est l'église de saint-Vincent, dont la forme basilicale, la structure simple, les chapiteaux pour la plupart très anciens, ont fait croire à Mella, à Paravicini [1]), et à presque tous les écrivains qui s'occupent de l'art, qu'elle était antérieure à l'époque lombarde, à l'exception de la partie postérieure et de la crypte. Dartein, au contraire, mais sans se prononcer franchement, se montre porté à croire qu'elle fut élevée pendant la domination lombarde du VII[e] au VIII[e] siècle. Mais ces opinions, malgré le mérite et la science de leurs auteurs, n'ont, dans le cas présent, qu'une très faible portée, car elles reposent toutes sur une idée fausse, d'après laquelle le VIII[e] et le IX[e] siècles voyaient déjà fleurir l'architecture lombarde, dont les églises, avec pilastres à bandes et voûtes à croisillons, doivent nécessairement faire reculer au VII[e], VI[e] ou V[e] siècle celles de formes basilicales, accusant un art plus ancien. On fit une exception pour les absides; mais, en vérité, il y a trop d'unité de construction dans tout l'édifice, pour y voir une réédification postérieure, tandis que, par les études que nous venons de faire, nous constatons que toute l'église annonce clairement le IX[e] siècle. Et, maintenant, il ne nous reste plus qu'à jeter un coup d'œil sur les souvenirs historiques qui s'y rapportent.

Benvenuto d'Imola, Torre et Castiglione ont écrit que l'église avait été fondée par Didier, dernier roi des Lombards. Mais cette date, qui aurait attribué à l'édifice une vénérable antiquité, n'a pas trouvé grâce devant les historiens modernes, qui ont jugé cette église, digne des premiers siècles chrétiens; aussi se sont-ils bornés à l'assigner aux absides seulement, ou l'ont-ils rejetée au nombre des fables. Je n'ai aucune raison, d'ailleurs, de la croire sans fondement, car j'ai reconnu dans un des chapiteaux des nefs le style grec du temps de Didier, lequel peut avoir dédié à saint Vincent, non point la basilique actuelle, mais une chapelle de petites dimensions. C'est précisément parce qu'elle était petite qu'elle ne devait pas pouvoir servir au monastère des Bénédictins, qui lui fut joint en 814; et voilà pourquoi nous la voyons remplacée par l'église actuelle, qui, selon toute apparence, fut l'œuvre des moines du IX[e] siècle. Les listes des donations, faites au monastère par l'archevêque Giselbert, en 833, et des grandes richesses léguées

[1]) *Guida artistica di Milano.*

aux Religieux dans les testaments des archevêques Scaptoald et Angilbert et de Garibaldes, évêque de Bergame, semblent se rapporter au temps où les moines avaient les moyens de commencer ce travail. Ainsi donc, les données historiques et les observations artistiques se confirment les unes les autres avec un merveilleux accord et nous assurent que cette précieuse basilique, qui doit sa conservation presque miraculeuse à la décadence du monastère, à son abandon qui en suivit et à sa situation dans un quartier de la ville très écarté et encore désert, il y a quelques années, remonte, en effet, à la moitié environ du IXe siècle.

On me fera peut-être une objection relativement à l'âge de la haute crypte presbytérale [1]), qui a certainement beaucoup plus la forme et le caractère des églises lombardes que d'une vieille basilique; mais à cela je puis répondre, d'abord, que ses chapiteaux n'offrent pas la moindre trace de style lombard, tandis que leur grotesque variété s'harmonise parfaitement avec la masse fragmentaire de ceux des nefs supérieures; en second lieu, que plusieurs autres basiliques de ce siècle, et nous en parlerons plus loin, sont également pourvues d'une crypte synchrone très exhaussée; exhaussement auquel on attachait même une signification importante, que nous aurons l'occasion d'expliquer, en parlant de la primitive Basilique de saint-Marc de Venise. Quoiqu'il en soit, il est certain que les cryptes furent construites pour y déposer les corps des Saints, et l'on sait, en effet, que, vers 859, l'église de saint-Vincent-in-Prato reçut les corps des saint Nicomède et Quirin. Cet

[1]) Le N.° du 15 Août 1888 de la Revue florentine « *Arte e Storia* » contient une note du prof. Paul Tedeschi, ainsi conçue: « Dans un article imprimé en Décembre 1882, sur *l'Archivio storico Lombardo,* j'ai essayé de démontrer la nécessité de démolir le chœur élevé (de saint-Vincent), ajouté plus tard. Ma faible voix n'a pas été entendue; ainsi dans l'unique spécimen de basilique romaine, restaurée à Milan, dans ces derniers temps, on a le hideux spectacle d'une grande barraque et d'une crypte postérieure de plusieurs siècles ». J'en demande pardon à Mr Tedeschi, mais je ne puis que féliciter la Commission des monuments de Milan de ne l'avoir point écouté. Elle a voulu que la vieille crypte fût entièrement conservée. Avant de détruire, il faut bien réfléchir. La conservation, si excessive qu'elle soit, ne court jamais le risque souvent irréparable, qu'entraine après elle la manie de détruire.

Je dois avertir le lecteur, qui irait visiter la basilique aujourd'hui restaurée, que les ambons, qui se trouvent de chaque côté du chœur, sont modernes, imités de l'antique. On a assez bien saisi dans les ornements des parapets le style du IXe siècle, mais non dans les corniches et les chapiteaux.

évènement correspond-il à la date de sa consécration ? On ne risque rien, certainement, de l'admettre.

Milan même offre ensuite à nos études la petite église de saint-Satire, qui, nous l'avons vu plus haut, fut construite par l'archevêque Anspert. Son plan est un carré coupé par une croix, dont le centre est déterminé par quatre colonnes isolées, et ses extrémités, moins celle où s'ouvre la porte d'entrée, par de petites absides. Les espaces entre les colonnes et les murailles angulaires sont couverts par des arcs semi-circulaires et par de petites voûtes à croisillons; les petits bras de la croix par des voûtes à caissons et les absides par des demi-cuvettes, dont l'axe est à la hauteur des meneaux de ces voûtes. Le centre est aujourd'hui couvert d'une

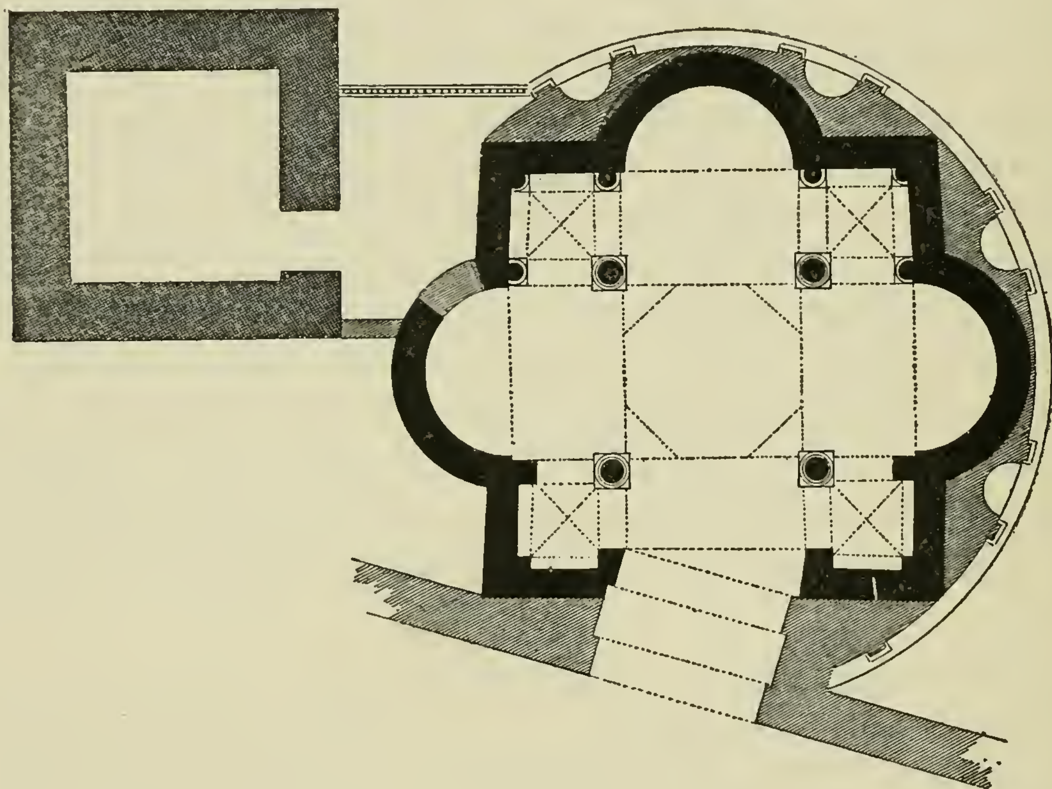


Fig. 125. — Plan de l'église et du campanile de saint-Satire à Milan — a. 879.

petite coupole moderne, qui ne permet plus de deviner ce qu'il y avait anciennement, probablement une simple voûte à croisillons. Aujourd'hui le mur extérieur de cette petite église est circulaire percé de quelques niches, mais ce n'est plus le mur originaire; c'est un revêtement de renfort ajouté au XVe siècle, lorsque l'édifice fut au dedans et au dehors orné de briques. A l'intérieur, outre les quatre colonnes isolées, il y en a quatre autres plus petites, dont un tiers est enchâssé dans les murs latéraux de l'autel pour rendre la petite chapelle du fond plus riche. Les chapiteaux sont en partie romains,

en partie modernes, substitués aux anciens lors des restaurations, et en partie contemporains de la construction de l'édifice. On en distingue trois, qui, par leur richesse grossière, le style et l'ensemble des formes, accusent une parenté très étroite avec un de ceux que nous verrons dans la crypte de l'église d'Alliate, construction du même temps. C'est une gauche imitation du corinthien; ils ont des feuilles comme ramassées dans des espèces de coquilles, les tigettes grossières, les croix à doubles volutes, et les abaques mesquins comme de coutume.

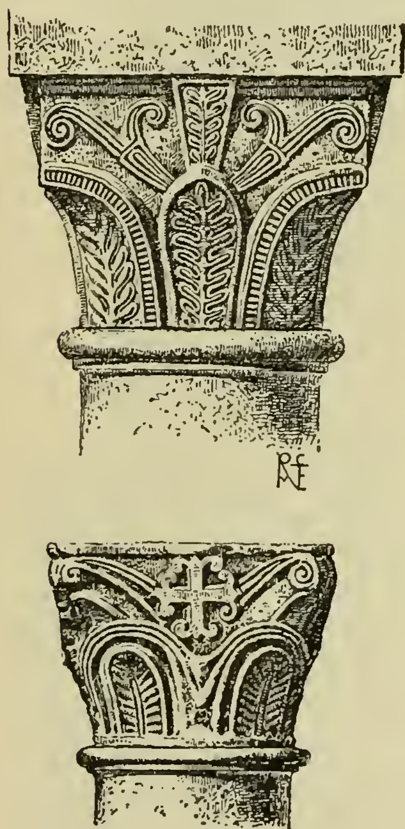


Fig. 126. — Chapiteaux de l'église de saint-Satire à Milan — a. 879.

On ne saurait m'opposer que la petite église puisse appartenir à une époque moins éloignée et qu'on y ait adapté des chapiteaux de bâtiments plus anciens; d'abord, parce qu'elle n'offre le caractère d'aucune des architectures en usage en Lombardie, à dater du XI[e] siècle; ensuite, parce que ces trois chapiteaux ont l'air d'avoir été bien réellement sculptés pour les fûts qui les supportent, et parce que les fûts sont de diamètre différent, c'est-à-dire pour l'une des grandes colonnes et pour deux des petites. On ne peut raisonnablement supposer que l'église ait été construite avant le IX[e] siècle et seulement restaurée par Anspert; car les raisons exposées page 210 s'y opposent, et outre qu'elle ne présente pas le moindre indice de l'art des siècles antérieurs au IX[e], son plan et son organisme accusent nettement au contraire le style néo-byzantin, de sorte qu'on ne serait point étonné de la voir à Athènes, à Thessalonique ou à Constantinople.

On a l'habitude de regarder généralement comme l'œuvre d'Anspert le vieux campanile qui s'élève près de l'église de saint-Satire; je n'hésite pas à déclarer que cette opinion ne me paraît pas dénuée de fondement, et l'accepte volontiers.

L'usage des clochers remonte beaucoup plus haut qu'on ne le croit communément. Fleury a démontré, pièces en main, qu'au VI[e] siècle, beaucoup d'églises étaient déjà pouvues de tours et de cloches de très grandes dimensions; et cela est confirmé par plusieurs clochers de Ravenne, pour la plupart cylindriques, qui, dans leur

structure, dans la nature des matériaux qui les composent et dans le caractère de leurs sculptures, accusent, à n'en pas douter, le VIe siècle. L'histoire ne s'oppose donc nullement à la prétendue antiquité du campanile de saint-Satire, et beaucoup moins encore l'examen artistique de ce clocher, dont les grossières portes géminées et les frises à petits arcs suspendus de la plus grande simplicité, ont leur équivalent dans les parties analogues des édifices du IXe siècle. Ajoutez à cela que l'axe du plan du campanile est parfaitement parallèle à l'axe de l'église contigüe, élevée par Anspert, ce qui semble confirmer que les deux édifices sont de la même époque.

Le campanile de saint-Satire est donc très probablement le plus ancien campanile de caractère artistique qui nous reste, après ceux de Ravenne, et est le prototype des caractéristiques clochers lombards, toujours carrés et subdivisés en plusieurs zônes, ornées de saillies verticales et de petits arcs suspendus.

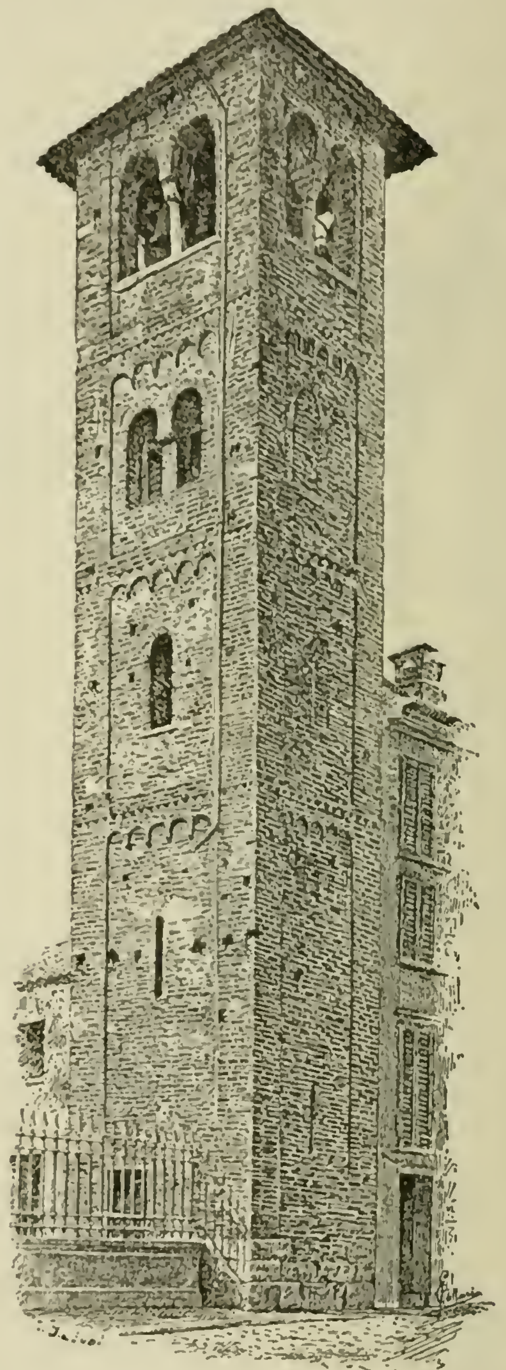


Fig. 127. — Campanile de saint-Satire à Milan — a. 879.

ALLIATE. — L'ancienne manière basilicale nous est également affirmée, en dehors de saint-Vincent de Milan, par l'église, non moins conservée et non moins précieuse, du village d'Alliate, dans la Brianza : cette église, comme je l'ai dit plus haut, doit son origine à l'archevêque Anspert, qui, suivant la tradition, l'aurait élevée en 881. Il serait vraiment désirable que toutes les traditions de ce genre trouvassent dans les monuments, auxquels elles se rapportent, une confirmation aussi complète que celle qu'offre cette église d'Alliate, qui accuse dans toutes ses parties le IXe siècle. Elle est à trois nefs séparées par des colonnes, ici comme à saint-Vincent, de caractère fragmentaire. Mais ce pauvre pays n'était pas, comme Milan, riche en chapiteaux ro-

mains, qui pûssent à l'occasion passer au service de l'église ; aussi, à l'exception d'un seul à dauphins et à coquilles, très petit, et qui, par conséquent, eut besoin d'un abaque très large, les autres ne sont que des bases renversées, ou des fragments de cippes funéraires, toujours relevés de hauts tailloirs. Une des colonnes présente même une inscription romaine renversée, preuve que c'était une colonne miliaire. Les deux dernières arcades des nefs, moitié plus larges que les autres, furent très probablement ouvertes plus tard, au détriment de quatre arcs de moindre importance, dans le but d'élargir l'escalier du chœur, qui se trouve à côté. Des fenêtres cintrées, de dimensions médiocres, s'ouvrent sous la toiture de la grande nef, qui présente les enchevauchures ordinaires découvertes.

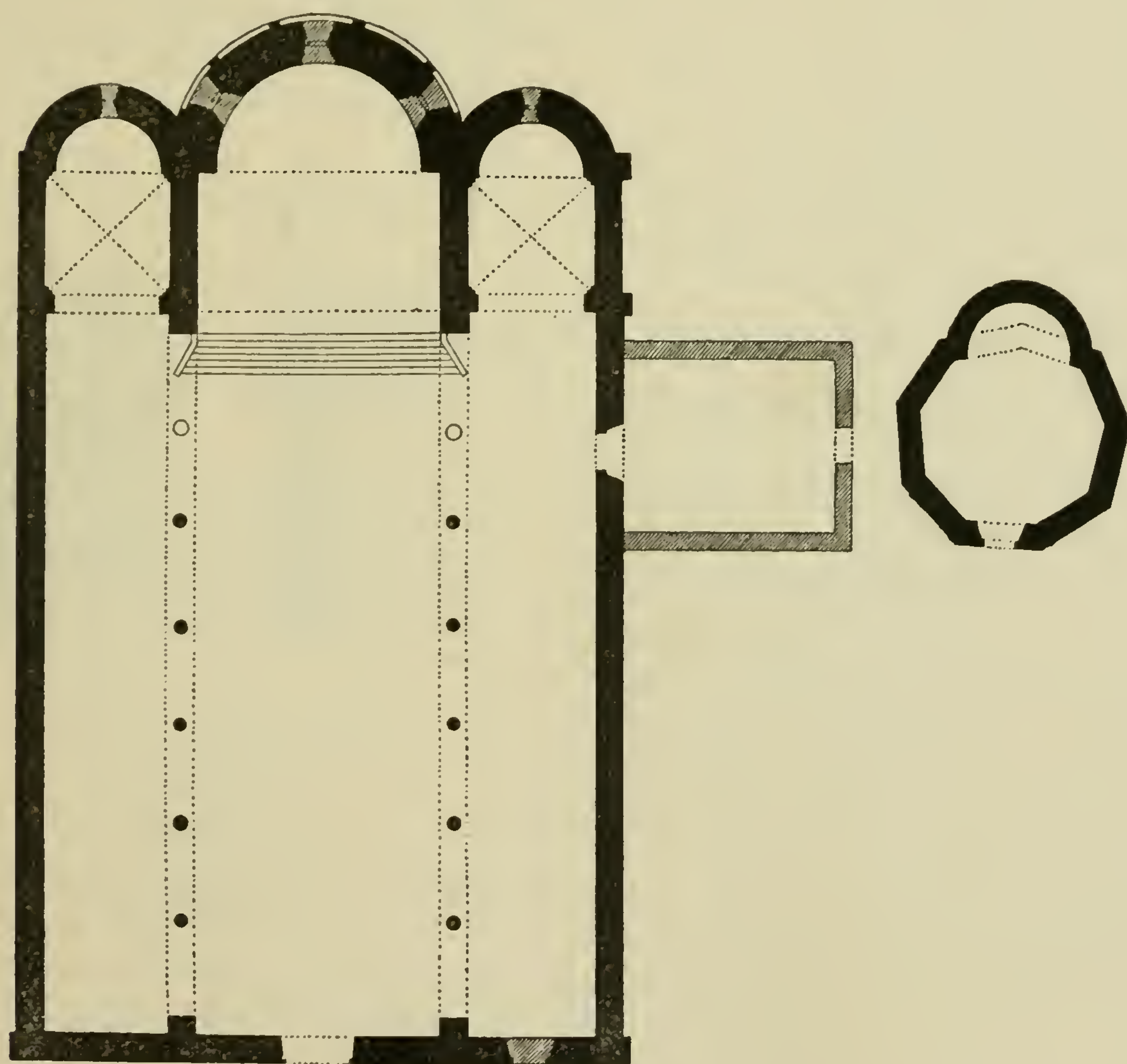
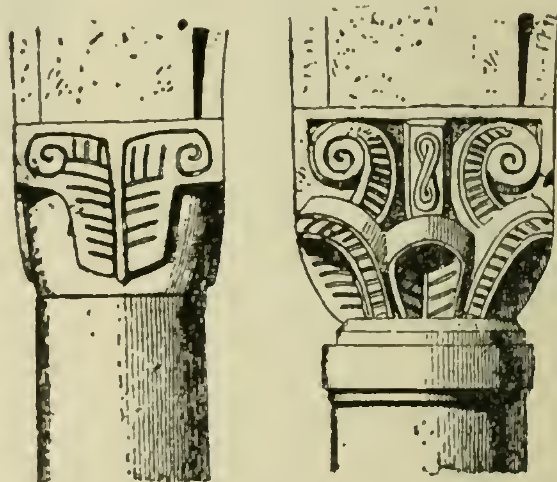


Fig. 128. — Plan de l'Église et du Baptistère d'Alliate — a. 881.

Mais là où cette église reproduit exactement saint-Ambroise de Milan, c'est dans les trois absides du fond, précédées de compar-

timents, séparés par des murailles et formant, au centre, un chœur, couvert de voûtes arquées, et, latéralement, deux petites chapelles avec des voûtes à croisillons. Ici également le chœur se trouve assez élevé à cause de la crypte, et devait l'être beaucoup plus, à l'origine, avant que le niveau des nefs eût subi l'exhaussement actuel. La crypte, à laquelle on accède par deux petites portes, qui ouvrent dans les petites chapelles latérales, est divisée en trois petites nefs par des colonnettes supportant de petites voûtes à croisillons. C'est ici seulement que nous retrouvons des chapiteaux sculptés tout exprès pour l'édifice. L'un d'eux, d'une richesse barbare, ressemble beaucoup à ceux que nous avons vus dans la petite église synchrone de saint-Satire à Milan. Tous les autres, en même temps qu'ils accusent le IXe siècle, montrent une certaine tendance aux formes romanes postérieures, tandis que leur exécution rudimentaire fait penser aux grossiers ouvriers de la campagne, qui les sculptèrent sans aucun doute.

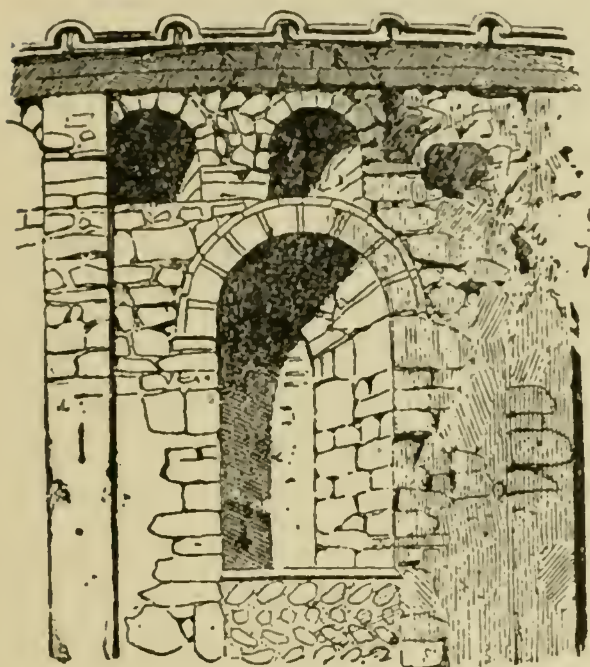
A l'extérieur, remarquons l'entrée principale; c'est la seule porte ornementée du IX[e] siècle, que je connaisse en Lombardie, présentant, comme certaines portes de la même époque, que l'on trouve à Rome et dans les iles de la Vénétie, les jambages et l'architrave ornés par devant, et, de côté, les entrelacs curvilignes habituels, particuliers au style italo-byzantin. Cette porte centrale, de plein pied avec les nefs intérieures, a dû être légèrement exhaussée, mais il n'en a pas été ainsi d'une des latérales, qui, pour cette raison, est demeurée fermée et enfouie, mais a conservé intacte sa grossière architrave, flanquée de deux grandes briques carrées, et surmontée du caractéristique arc-boutant semi-circulaire, comme à saint-Vincent de Milan. On remarque, enfin, à l'extérieur, l'abside centrale, dont les fenêtres sont plus larges que celles des nefs et qui est ornée de quatre longues saillies verticales et des inévitables petites niches fausses, qui sont très grossières et distribuées sans goût.



* *Fig. 129.* — Chapiteaux de la Crypte d'Alliate — a. 881.

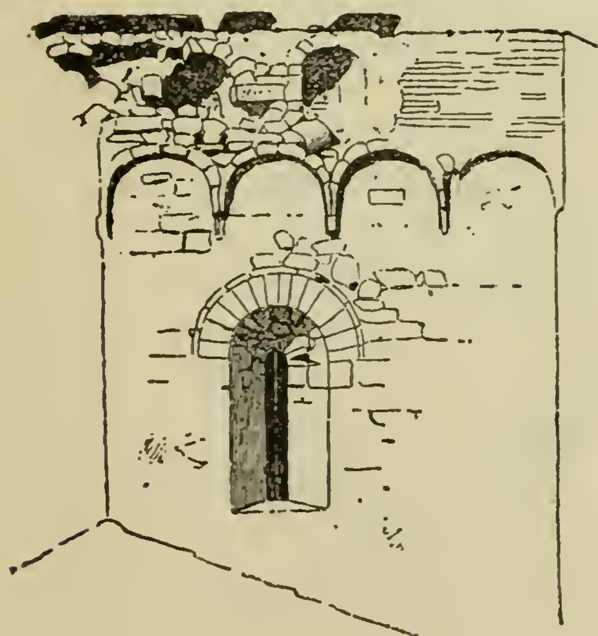
Un autre édifice, que l'on doit à Anspert, est le Baptistère attenant à cette même église d'Alliate, lequel, chose étrange! au lieu d'être

octogone est ennéagone, couvert d'une coupole, et a une abside, qui, en ressortant du corps de bâtiment, en recouvre bizarrement deux côtés. Chaque côté est percé dans le haut d'une fenêtre très étroite; au-dessus des fenêtres s'étend une rangée de petites arcades très peu saillantes et de faible imposte, et au-dessus de celle-ci, au lieu d'au-dessous, et concentriques, comme nous l'avons vu jusqu'à présent, s'enfoncent les petites niches fausses, comme dans l'église attenante, grossières et considérablement éloignées les unes des autres.



* *Fig. 130.* — Mur extérieur de la grande abside d'Alliate — a. 881.

Nous devons nous arrêter ici pour considérer deux faits d'une certaine importance. L'un, c'est que les fenêtres, qu'on avait faites précédemment larges, commencent, dans cette église d'Alliate, à devenir plus étroites, et finissent, dans son Baptistère, par ressembler à de vraies meurtrières. L'autre, c'est qu'elles présentent un double ébrasement, conséquence naturelle du rétrécissement de la fenêtre, afin de gagner à l'intérieur une compensation en lumière. Or, les fenêtres très étroites à double oblique furent, à dater de cette époque, l'un des caractères les plus marqués de l'architecture lombarde. Les archéologues se sont donné beaucoup de peine pour deviner le motif, qui pouvait avoir poussé les constructeurs d'églises du Xe au XIIe siècle à abandonner les larges et lumineuses fenêtres pour ces misérables trous, avares de jour et dignes d'une prison. Les uns l'ont cherché dans l'intention de rendre le lieu un peu sombre pour lui



* *Fig. 131.* Mur extérieur du Baptistère d'Alliate — a. 881.

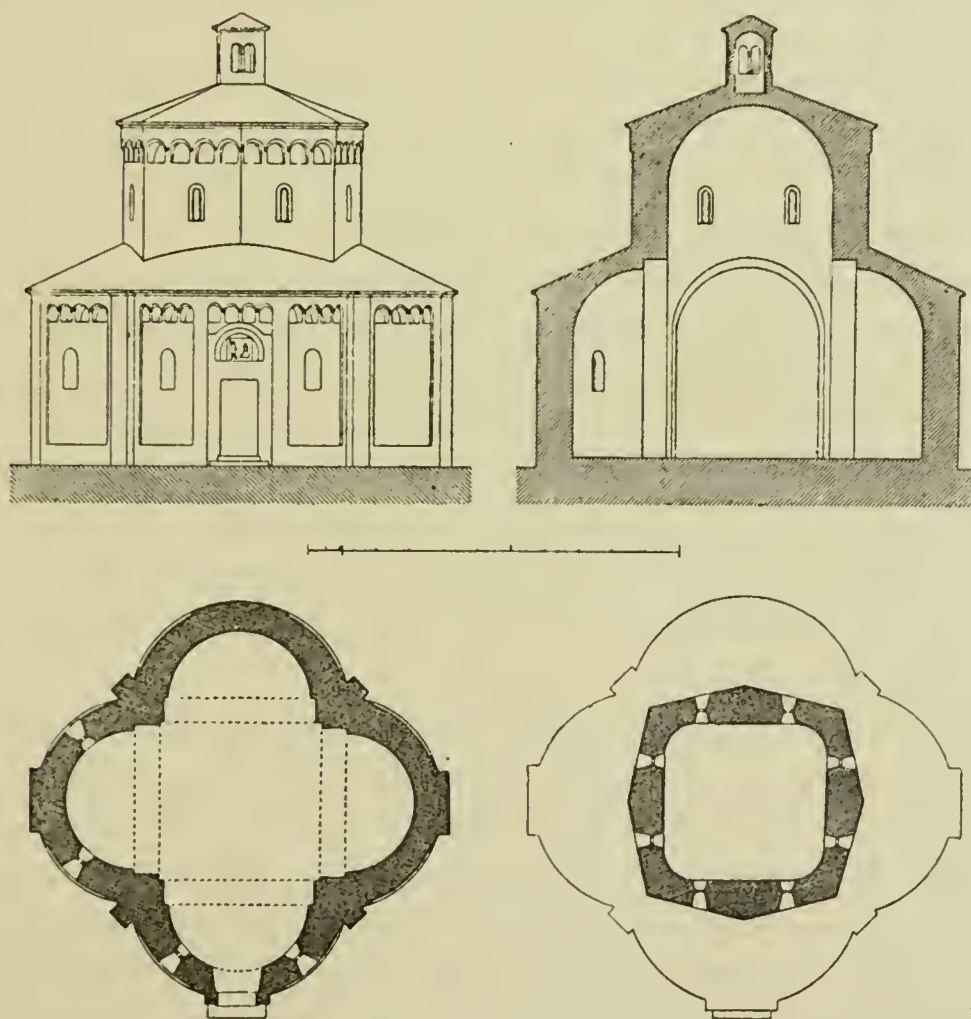
donner ainsi un certain air de recueillement et de mystère; les autres dans la prévoyance que, en cas de guerre, l'église pourrait être convertie en forteresse capable de résister aux attaques de l'ennemi. Alors on n'eût pas eu besoin de larges et dangereuses fenêtres, mais seulement de véritables et utiles meurtrières. D'autres enfin ont cru que c'était dans la crainte de nuire à la solidité réelle de l'édifice par des ouvertures trop larges.

Cette dernière conjecture est aujourd'hui de mode, mais, à mon avis, elle vaut autant que la seconde; car il ne me paraît pas logique de croire que de semblables craintes aient commencé à se manifester au moment où les constructeurs abandonnaient l'ancienne manière, réputée faible, pour adopter un système très robuste, tel que celui des églises lombardes à voûtes. En conséquence, des trois suppositions la première me semble la plus raisonnable et la plus vraisemblable. Pendant les siècles précédents, on se servit aussi quelquefois de fenêtres très étroites; mais ces exemples sont ou des exceptions isolées, comme sainte-Agathe et saint-Victor à Ravenne et l'église paroisiale di Bagnacavallo, ou des mausolées, comme le Mausolée de Galla Placidia, ou celui de Théodoric à Ravenne; et dans ces derniers, on les rejeta, non par la crainte d'affaiblir l'édifice, mais simplement pour que ce jour mystérieux en accrût le caractère. Ces ténèbres presque sépulcrales des églises, élevées à dater du commencement du XIe siècle, s'harmonisent, à mon avis, merveilleusement avec les mystérieuses et diaboliques sculptures bestiaires, avec les terribles représentations du Jugement dernier et avec les sombres et fantastiques ombres des cryptes souterraines.

BIELLA. — A ce groupe d'édifices du IXe siècle se rattache, par la ressemblance du style, le Baptistère de la cathédrale de Biella. Son plan est un quadrilobe parfait sur lequel s'élèvent quatre grandes niches à demi-cuvette. Le carré central est déterminé par quatre arcades soutenant un étage ou galerie de formes très singulières; car, extérieurement, il se présente octogone à côtés égaux et à angles alternativement presque droits et très obtus, offrant de face un angle au lieu d'un côté; et intérieurement, il présente un carré arrondi aux angles par des pans curvilignes, lesquels, en montant, deviennent de plus en plus larges, jusqu'à ce que le carré se change insensiblement en un cercle et devienne la base d'une coupole hémisphérique. Coupole et absides sont couvertes d'un toit à inclinaison rectiligne, appuyant directement sur les voûtes. Au sommet de l'édifice s'élève une petite tourelle carrée à double fenêtre, qui sem-

ble une addition postérieure. Au dessous l'octogone est animé par les petites niches habituelles très rapprochées et encadrées par de petites arcades saillantes; reproduisant par cela même, mieux que celles d'Alliate, les autres de Milan. Sur chacun des côtés de l'octogone s'ouvre une petite fenêtre en meurtière et à double ébrasement.

L'étage inférieur quadrilobé est également orné au-dessous de la corniche de niches semblables; mais ici les petits arcs en relief sont, de quatre en quatre, supportés par de longues saillies verticales, qui descendent jusqu'à la base. Les fenêtres des absides sont une reproduction de celles du haut. La porte, comme celle de saint-Vincent-in-Prato, n'a rien de gracieux; elle se compose d'un rectangle raide, dont l'architrave est allégée par un arc-boutant supérieur, semi-circulaire, à la byzantine. C'est là aussi, du reste, l'essence



* *Fig. 132.* — Plans et coupes du Baptistère de Biella — IXe et Xe siècles.

organique des portes de l'architecture romane, à partir des premières années du XIe siècle, quelque riches qu'elles soient en colonnettes et en sculptures.

En présence de ce baptistère de Biella, tout privé d'ornements et, en partie, de bizarre, sinon barbare structure, nous ne pouvons nous empêcher d'en louer les belles proportions de l'extérieur, ni ne pas faire cette observation que ses constructeurs semblent s'être sérieusement préoccupés de l'étude difficile des voûtes et de leurs effets. A l'extérieur de la chapelle absidale de saint-Ambroise et de l'église d'Alliate, ressortent des pilastres de beaucoup de relief, lesquels, saillant en parfaite correspondance avec les arcades intérieures, font naître le soupçon que celui, qui les y a placés, comprenait déjà la valeur organique des contre-forts. Or, c'est un fait, qui nous est confirmé par le baptistère de Biella, dont les angles extérieurs, rentrés au milieu des absides, sont occupés par quatre pilastres saillants, non pas à angle, mais à rayon; ce sont donc de véritables contre-forts des arcades intérieures supportant la coupole.

Ces édifices et quelques autres du même genre, que nous verrons dans la Vénétie, sont les exemples architectoniques que le IXe siècle nous offre dans la haute Italie. Mais à l'exception des petites constructions, telles que le sacellum de saint-Satire et les baptistères déjà cités, constructions, qui, étant de petite dimension, ont pu être, de tout temps, recouvertes facilement de voûtes, et ne peuvent guère représenter les progrès de l'architecture, il ne nous reste que les églises de saint-Vincent de Milan et d'Alliate, représentant vraiment l'état de l'architecture religieuse en Italie au XIe siècle. Elles nous montrent assez clairement qu'elle suivait encore l'ancienne manière basilicale; et quoiqu'elle commencât à s'en écarter jusqu'à un certain point dans les chapelles de fond, par exemple, elle était toutefois encore éloignée de ces découvertes, qui donnèrent naissance à l'église romane.

Cette conclusion jettera peut-être dans le découragement les écrivains d'art italiens, qui, après avoir proclamé jusqu'ici, non sans un certain orgueil, que l'Italie fut le berceau du style roman et qu'elle eut l'honneur de l'enseigner au Xe siècle aux autres nations, se verront maintenant dans l'amère nécessité d'avouer que ce style, bien loin d'être né au VIIe siècle et d'avoir donné, pendant le VIIIe, des preuves d'une vie abondante, n'avait point, on peut dire, encore paru à la fin du IXe. Et, en effet, que sont les saillies verticales et les corniches à petits arcs en relief, sinon des éléments avant tout décoratifs, et pas même originaux de l'église romane, en face de ses véritables et principales caractéristiques, telles que les voûtes à croisillons, munis de nervures, les pilastres à bandes et les vigou-

reux contre-forts, éléments, que nous n'avons pas, certainement, rencontrés jusqu'ici? L'Italie devrait-elle donc renoncer à cet honneur et au lieu d'avoir formé, reconnaître qu'elle a suivi les autres peuples? Le style roman serait-il né en France ou en Allemagne, comme l'ont prétendu et le prétendent encore un grand nombre d'écrivains de par delà les Alpes? Et mes travaux auraient-ils donc ce résultat, déplorable pour nous, de confirmer leurs conjectures? J'ose me flatter qu'il n'en sera pas ainsi, et mon espérance ne sera pas trompée.

Dans l'intervalle compris entre la construction de la basilique d'Alliate et la fin du Xe siècle, lorsque, au dire de Raoul Glaber, historien du XIe siècle, saint Guillaume, après avoir visité l'Italie, passa en France avec une troupe d'artistes italiens, moines bénédictins la plupart, et commença à y construire de somptueuses églises, il ne s'écoula pas moins d'un siècle. Si l'architecture en Italie, à la fin du IXe siècle, n'avait pas fait de grands progrès, elle avait au moins pris une bonne direction, comme nous l'avons déjà vu et comme nous le verrons plus loin; et nous pouvons en conclure, que pendant le long espace de cent autres années, elle put se perfectionner de plus en plus, et arriver, vers le commencement du XIe siècle, du moins en partie, aux précieuses caractérisques indiquées ci-dessus; de sorte que saint Guillaume put porter dans les Gaules, je ne dirai pas les fruits, mais au moins les fleurs du nouveau style roman. Les limites, que m'imposent mes forces et les soins que réclament mes travaux sur saint-Marc, ne m'ont pas permis de poursuivre mes recherches dans la haute Italie, de manière à pouvoir énumérer ici une longue liste de monuments de cette époque, capables de représenter jusqu'à la dernière évidence le développement continu et progressif de l'architecture basilicale romane. Mais que le lecteur se rassure toutefois, je ne suis pas pris au dépourvu, et les quelques édifices que je vais lui signaler, rares mais précieux, suppléeront pour le moment à une énumération plus abondante.

L'usage des voûtes, principe générateur de l'architecture religieuse lombarde, ne nous a été révélé jusqu'ici que très faiblement et imparfaitement par les oratoires et les absides, par les chapelles et les cryptes des grandes églises basilicales, devant l'étendue desquelles il semble que les constructeurs de voûtes reculaient encore. Peut-être le besoin et le courage de couvrir de voûtes les larges nefs se fit-il jour, lorsque les somptueuses co-

lonnes de marbre, fournies jusque là par les ruines romaines et les plus anciennes basiliques, venant à manquer, on fut contraint d'y suppléer par de gros pilastres de briques ou de pierres, seuls capables de résister à un poids considérable, parce qu'ils étaient susceptibles de toutes les dimensions. Substituer des pilastres à des colonnes, ce n'était pas certes une nouveauté, car, dès le VIe siècle, l'Abbaye de saint-Pierre à Bagnacavallo et saint-Victor à Ravenne et le saint-Esprit en partie avaient dû se contenter de modestes soutiens en briques ; et cela, sans doute parce que, dans les rares débris romains de cette ville, on avait depuis longtemps épuisé les colonnes, de sorte que, pour la construction des principales basiliques on dut les faire venir tout exprès des carrières d'Orient, comme le prouvent l'uniformité des matériaux et les membrures du sommet et du listel du bas des colonnes.

MILAN. — Une église de Milan, reconstruite vers la fin du IXe siècle, au commencement du Xe, et qui peut représenter le premier passage des colonnes monolithes aux pilastres à faisceau, est la célèbre basilique de saint-Eustorge. De la primitive, fondée par saint Eustorge lui-même au VIe siècle, il ne reste plus rien, car la partie, qui, dans l'église actuelle a l'air le plus ancien, c'est-à-dire l'abside, est tellement semblable à celles que nous venons d'étudier, qu'il n'est pas permis de douter de leur contemporanéité. Ce sont ici aussi les mêmes saillies verticales, corniches et petites arcades en relief, et la même ceinture de niches. Le reste de l'église parait avoir été refait pendant les siècles qui suivirent le XIe, à l'exception des deux arcades sans ornements, les dernières des nefs, soutenues par des pilastres, lesquelles semblent remonter à l'époque de l'abside à laquelle elles sont reliées. On a cru qu'elles étaient autrefois seules et qu'elles correspondaient à peu près à un champ semblable à celui de saint-Ambroise et d'Alliate ; mais en 1869, lors de la restauration de leurs supports actuels, on mit à jour les anciennes balustrades en briques, au sommet desquelles on retrouva l'origine du jambage de deux autres arcades, coupées, lorsque l'église fut refaite dans le style roman. Aussi peut-on conclure de là que les nefs de la basilique du Xe siècle étaient entièrement séparées par des pilastres au lieu de colonnes.

Mais ce n'est pas la seule particularité du vieux saint-Eustorge. Lorsqu'ils se virent contraints de se servir de rangées de pilastres massifs, les architectes songèrent à en profiter pour ajouter à la solidité de l'édifice, dont les matériaux n'avaient rien de précieux.

Aussi résolurent-ils de jeter à travers les petites nefs de nombreuses arcades, qui renforcées par un mur, devinssent un contrefort solide pour les hautes murailles des grandes nefs. Dans ce but ils firent saillir des pieds-droits des murs latéraux, et d'autres correspondants des rangées de pilastres, lesquelles prenaient par là même la forme d'un T, et, au-dessus de ceux-ci, ils firent reposer les dites arcades, dont deux subsistent encore.

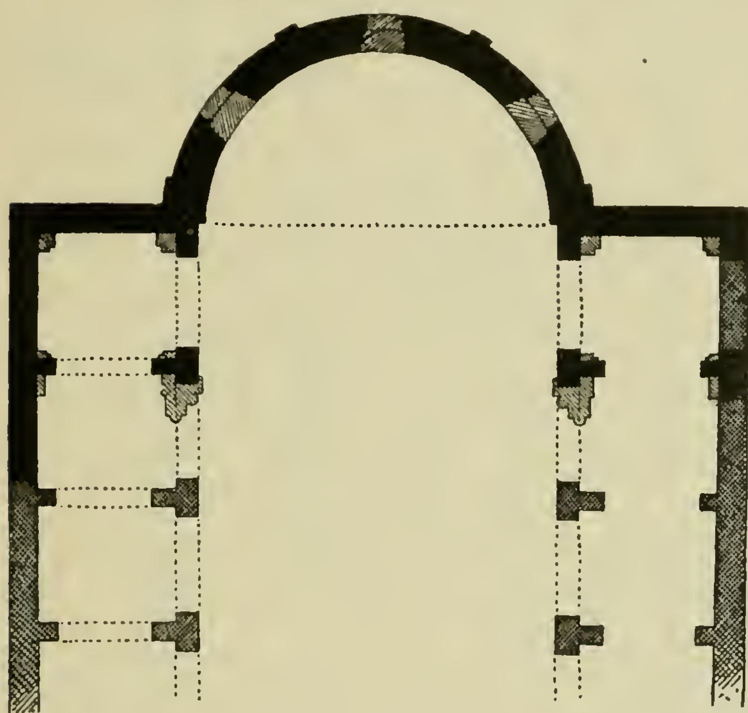


Fig. 133. — Plan de l'ancienne église de saint-Eustorge de Milan — IX[e] ou X[e] siècle.

Un pas considérable vers le système roman des voûtes à croisée eut lieu le jour où l'on pensa à compléter l'idée organique des arcs transversaux de saint-Eustorge, en en jetant également sur la grande nef, et en obtenant ainsi un enchainement raisonnable et solide de tout l'édifice. De là vint qu'en chargeant les pilastres des nefs de quatre arcades distinctes à croix, quatre pieds-droits devant être préparés au dessous, le pilastre prit dans l'ensemble de sa base une figure cruciforme. Ce progrès important de l'architecture italo-byzantine n'a jamais été regardé comme une tentative insignifiante, mais comme une invention si parfaite en elle-même, qu'elle fut appliquée avec un heureux succès au XI[e] et au XII[e] siècles dans un grand nombre d'églises remarquables. Nous la trouvons dejà employée en 1013 dans San-Miniato de Florence; et si elle avait de si bonne heure franchi les Apennins, il est plus que logique de croire, que, bien avant cette époque, elle était en usage dans la haute Italie.

VICENCE. — A l'appui de ceci, nous avons à Vicence, une église très précieuse et entièrement oubliée; celle des saints-Félix-et-Fortunat, qui s'élève hors de la ville à peu de distance de la gare, et s'annonce par un pittoresque campanile fortifié. Un document historique [1]) nous apprend qu'en l'an 895, l'Évêque Raoul, l'ayant

[1]) Voyez « Grande Illustrazione del Lombardo Veneto » — *Vicenza e il suo territorio,* par J. Cabianca di F. Lampertico, p. 796.

trouvée *omni cultu monastico et divino officio destitutam ob negligentiam pastorum et barbaras gentes quae in Italiam nuper irruerunt*, y rappela les Bénédictins noirs et la restaura *ad honorem SS. Martyrum Felicis et Fortunati, Viti atque Modesti.* Cette église subit, dans le cours des siècles, des restaurations, des retouches ou des mutilations jusqu'au moment où, en 1614, elle fut barbarement transformée, mais non gâtée au point de ne garder aucune trace de l'ancien édifice. La porte principale, mélange d'éléments romans et néo-byzantins, porte la date de M · C · LXXXIII; l'abside celle de M·C·LXXIX; les fenêtres de la crypte celle de M·C·LXXXIII; le clocher celle de M · C · LX. Toutes ces dates peuvent à première vue faire soupçonner que l'église, restaurée par Raoul, fut complètement rebâtie au XIIe siècle; mais un examen attentif de l'édifice dissipe bientôt cette idée et donne la certitude que les travaux, qui se rapportent à ce siècle, sont les seuls pourvus d'une date, plus la crypte et quelques pans de muraille, et que l'œuvre de Raoul n'avait pas été une simple réparation de la vieille église, mais une reconstruction presque totale. Ce fut au XVIe siècle qu'elle souffrit les dommages les plus grands, lorsque les moines, ayant voulu fortifier le campanile en entourant l'étage supérieur de corbeaux et de créneaux, jugèrent nécessaire de l'isoler.

Ils abattirent alors une partie de la petite nef septentrionale, qui, ainsi raccourcie, fut terminée par une petite chapelle couverte d'une voûte à croisée; ils renoncèrent également à la partie correspondante de la nef méridionale pour en faire un appartement de service; ils murèrent les arcades correspondant à la portion détruite et transformèrent sans doute en grosses colonnes les pilastres de l'ancienne église dans la partie qui restait intacte.

Or, cette réforme a été un bonheur pour nous, car elle nous a sauvé, bien qu'obstruées, six arcades des anciennes nefs avec leurs soutiens originaires, qui nous montrent des rangées de piliers alternant avec des colonnes. Voilà donc ici un nouveau pas vers l'église Lombarde, dans laquelle la nature des voûtes exige que les soutiens des nefs soient alternativement forts et légers. Vers la nef méridionale s'est conservée une colonne intacte, du côté de celle du nord un pilastre. La première porte un chapiteau ionique, imitant grossièrement les plus riches parmi les anciens, au moyen d'ornements de style italo-byzantin et couronné d'un gros abaque, orné d'entrelacs: le second présente des formes qui sont tout à fait nouvelles, et tout simplement lombardes. Par ce

qu'il en reste on peut juger qu'elle était à l'origine cruciforme de base, c'est-à-dire formée de la réunion de deux pilastres et de deux colonnes, les premiers le long de l'axe longitudinal de la nef, les secondes le long de l'axe transversal. Chacun verra facilement dans ce pilastre la plus ancienne tentative de pilier en faisceau que l'on connaisse; il nous apprend que dans la seconde moitié du Xe siècle ce membre caractéristique architectonique de l'église lombarde était déjà en voie de formation. La structure dit assez clairement quel genre d'arcades il soutenait; et si aujourd'hui nous n'avons plus celles qui reposaient sur les demi-colonnes traversant les nefs, comme à saint-Miniato, il en reste cependant des traces. Mais il y a plus: pilastres et demi-colonnes (celles au moins qui donnent sur les petites nefs) sont couronnés d'un chapiteau commun qui se developpe tout autour en un motif uniforme, et tandis que par ses grossières sculptures il rappelle encore le style du Xe siècle, par sa

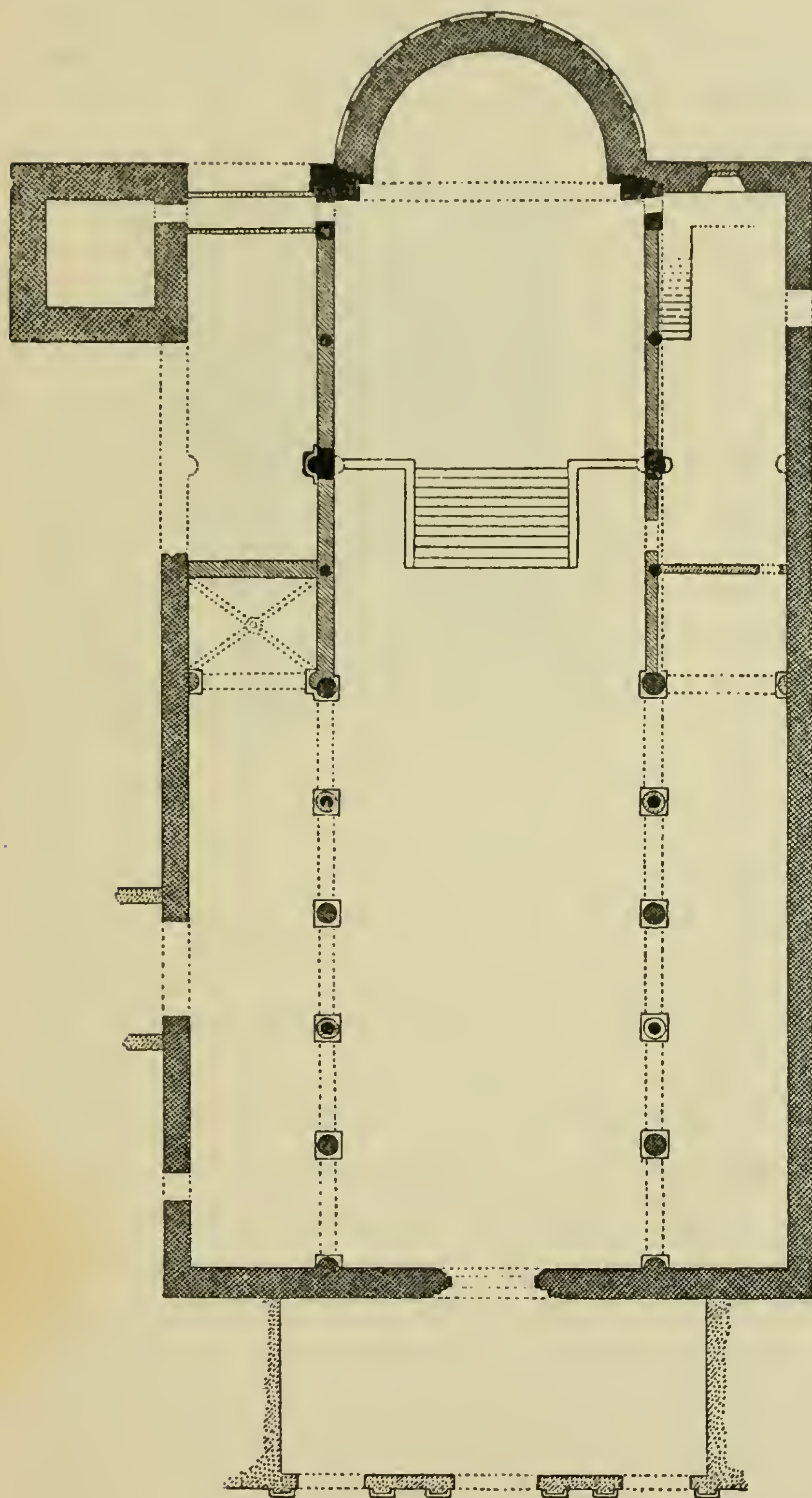


Fig. 134. — Plan de l'église des saints-Félix-et-Fortunat près de Vicence [1]).

[1]) Je dois le dessin de ce plan à l'aimable obligeance de M.^r^ l'Ing.^r^ et Cheval.^r^ Flaminio Anti de Vicence.

conception et ses proportions il devance tous les chapiteaux semblables des églises lombardes du XIe et du XIIe siècles, comme, par exemple, quelques-uns de l'église, aujourd'hui détruite, d'Aurone à Milan. La base du pilastre mérite aussi notre attention, car elle nous offre un profil lombard aussi pur que celui de saint-Ambroise, et nous montre jusqu'aux angles de la plinthe au-dessous des demi-colonnes une sorte d'éperons de renfort en forme de petite miche, caractères essentiels du style lombard. Au XIIe siècle ils se transformèrent en mille sortes variées et fantastiques d'ornements et de figures, dont hérita plus tard le style gothique, et, pendant quelque temps même, celui de la renaissance. Saint-Félix de Vicence offre ensuite le plus ancien exemple connu jusqu'à présent de pilastres alternant avec des colonnes, le plus ancien spécimen de piliers en faisceau, les plus anciens chapiteaux de caractère franchement lombard et le plus ancien modèle de bases munies d'éperons. C'est par conséquent un monument de la plus haute importance et le plus précieux exemple de transition entre le style barbare italo-byzantin et le style roman.

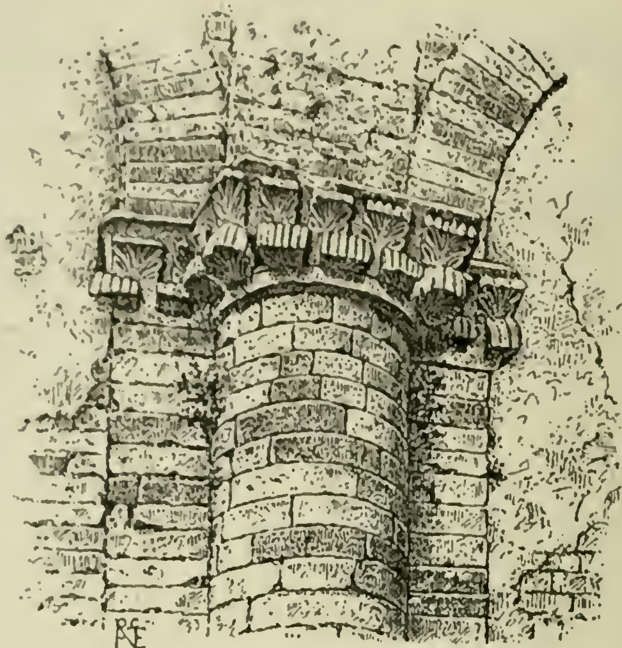


Fig. 135. — Chapiteau de saint-Félix près de Vicence — a. 985.

Si l'on était tenté de croire que ce que j'ai attribué à l'an 985, appartient au contraire au XIIe siècle, la crypte et l'extérieur de l'abside, ouvrages incontestablement de ce siècle, nous offrent plusieurs fragments qui y ont été employés comme vieux matériaux, et qui accusent évidemment le style italo-byzantin et le même ciseau qui a sculpté les chapiteaux des colonnes et des pilastres ci-dessus. Tels sont quelques morceaux de petits pilastres couverts d'entrelacs, de roses et de tigettes qui ont dû appartenir à l'ancien chœur, et cinq chapiteaux de dimensions médiocres, restes probablement d'anciens ciboriums. Les trois qui sont le mieux conservés sont d'un dessin uniforme et ornés de volutes dures et de grossières feuilles de palmier.

La basilique milanaise de saint-Celse, élevée peu avant 988

par l'archevêque Landolphe, nous offrirait peut-être un acheminement plus prononcé vers l'église romane, si ses nefs n'avaient été reconstruites au XIIe siècle, comme on le voit clairement par ce qui en reste.

Le seul débris que nous ayons de l'église de Landolphe, c'est l'abside, qui présente à l'extérieur les mêmes ornements de petits arcs en saillie et les mêmes niches, qui embellissent les absides du IXe siècle.

Mais quoique le Xe siècle ait tiré de l'étude organique des églises les qualités que nous offrent saint-Félix de Vicence et San-Miniato de Florence, je ne crois pas qu'il ait jamais réussi à les couvrir entièrement de voûtes à croisée. Aucun monument antérieur au XIe siècle ne nous permet de le soupçonner, pas même ceux de la première moitié du XIe siècle, non seulement en Italie, mais encore en France et en Allemagne, quoique le style lombard y ait fait, après l'an Mil, de plus rapides progrès qu'en Lombardie. Puis, si la largeur excessive des grandes nefs des basiliques fit reculer les plus habiles constructeurs de voûtes de la première moitié du XIe siècle, à plus forte raison avait-elle dû effrayer les timides ouvriers du Xe. Car c'était bien là l'unique obstacle, nous en avons la preuve dans plusieurs églises élevées en France dans les dix premières années du XIe siècle, telles que les églises abbatiales de Cérisy-la-Forêt et du mont saint-Michel; pendant que la nef principale continue à être couverte en charpente, les nefs latérales sont couvertes de robustes voûtes à croisée. Et c'était naturel. Dans les arts, les tentatives hardies se font toujours en petit, d'abord parce que, comme plusieurs essais sont souvent nécessaires, il convient que le temps et la dépense soient relativement assez restreints, et ensuite, afin que, la réussite étant incertaine, le dommage qui peut en découler soit moins considérable et la catastrophe moins sensible. C'est ainsi que procède le sculpteur avant de travailler le marbre, et c'est ainsi que durent faire les architectes du Xe siècle et du commencement du suivant. Avant d'étendre leur système de couverture sur une vaste échelle ils en firent l'essai sur des édifices de petites dimensions, ou sur les petites nefs des grandes basiliques. C'est là le plus haut degré de progrès que nous puissions accorder à l'art architectonique du Xe siècle, et il me semble que nous y sommes autorisés par un important monument de Vérone.

VÉRONE. — L'église de saint-Étienne, élevée, à ce qu'il pa-

rait, vers la moitié du Ve siècle, démolie par ordre de Théodoric et reconstruite ensuite, subit peut-être une restauration totale pendant la seconde moitié du VIIIe siècle, si les trente chapiteaux de cette époque que nous y trouvons furent sculptés tout exprès pour elle. Il faut voir, dans la construction actuelle, le fruit de deux époques différentes. A la première, c'est-à-dire, à mon avis, au Xe siècle, doit être attribuée l'abside; à l'autre, c'est-à-dire au XIIe siècle, la façade, les nefs, le chœur avec coupole turriforme et la crypte située au dessous. Mais c'est précisément l'abside qui est la partie la plus originale et la plus précieuse de notre église, car elle est formée d'une nef semi-annulaire, véritable continuation des anciennes petites nefs qui n'existent plus, et de plus surmontée d'une galerie d'égale dimension qui fait naître le soupçon, du reste fondé, qu'elle devait également s'étendre autrefois sur les petites nefs et former de véritables galeries. Cette abside très singulière offre donc le plus ancien exemple de galeries après celles du VIIe siècle de sainte-Agnès-hors-les-Murs de Rome, et même le plus ancien spécimen que je connaisse de cette espèce d'hémicycles aussi rares dans les églises italiennes, qu'ils sont communs dans les églises françaises, où ils sont appelés *pourtour*, et qui se développant ensuite en une série circulaire de chapelles, devinrent un des caractères particuliers des cathédrales gothiques du nord.

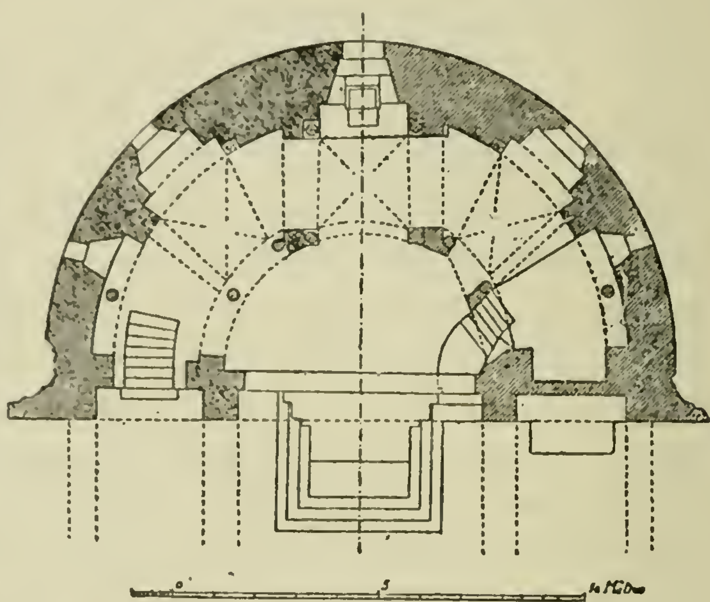


Fig. 136. — Plan de l'abside de saint-Étienne de Vérone (étage inférieur) — Xe siècle (?)

Mais la structure de cette abside de saint-Étienne, quoique d'une conception acceptable et riche en colonnes, a, par ses proportions et par une désagréable succession de voûtes tantôt à caissons tantôt à croisée, de colonnes et de pilastres, l'aspect d'un monument barbare. Le peu d'ornementation qu'elle présente est formé de fragments romains et de chapiteaux du VIIIe siècle, accumulés sans goût, et souvent mutilés pour pouvoir s'adapter aux fûts. Cela exclut la possibilité que cette construction puisse remonter au VIIIe siècle; mais en même temps sa barbarie et le manque absolu

de tout ornement architectonique de la même époque, disent assez qu'elle ne peut être le fruit ni du XIIe siècle, ni du XIe. Nous sommes donc amenés à lui assigner un des siècles intermédiaires et préférablement le Xe à cause de ses voûtes. Aussi cette abside, quoique rudimentaire et sans grâce, mérite-t-elle une attention toute particulière, comme étant le plus ancien essai que l'on connaisse de nefs couvertes de cette manière, et, par conséquent, l'un des pas les plus hardis antérieurs à l'an Mil vers l'église romane.

Les exemples que j'ai mis ici en avant, exemples qui, quoique peu nombreux, ne seront pas, je l'espère, déclarés insuffisants et sans portée, ne manqueront pas, je crois, d'établir qu'au XIe siècle, le système des voûtes, des piliers en faisceau et des contreforts, que reproduisit après l'an Mil l'église lombarde, approchait déjà de sa maturité. Cette conclusion ne s'accorde guère, certes, avec l'opinion de ceux qui ont assigné la naissance de l'architecture lombarde au VIIe ou VIIIe siècle, mais, en outre, elle en combat une autre, non moins erronée, quoique tout à fait opposée, qui tend depuis quelque temps à prévaloir: l'affirmation précise que du IIe au XIe siècle l'art ne fit que décliner de plus en plus, et que, par conséquent, l'architecture romane est entièrement postérieure à l'an Mil.

Malheureusement la mode est un tyran hypocrite et sans pitié, qui s'impose lentement et sans bruit à toute chose, à tous les hommes et — qui le croirait! — même aux appréciations de l'historien. Aujourd'hui l'usage a prévalu d'élever une barrière infranchissable entre le Xe siècle et le suivant, qui venait après l'an Mil, époque où l'on s'attendait à la fin du monde et que l'on a l'habitude de désigner sous les couleurs les plus sombres et comme le funeste épouvantail devant lequel tout dut reculer et par conséquent les arts eux-mêmes. Mais je crains fort que ceux qui parlent ainsi, ne mesurent l'épouvante qu'ils attribuent à la génératon qui vivait en l'an Mil, à celle qu'ils sentiraient naître en eux-mêmes dans une semblable circonstance. Quoique l'on veuille croire que la perspective de la fin prochaine du monde fit réfléchir bien des gens, ce n'était pas, après tout, un article de foi, et l'on aurait tort de s'en exagérer les conséquences.

Ce terrible abattement des populations chrétiennes du Xe siècle, qui aurait frappé les esprits de stérilité, ou les aurait éloignées de toute préoccupation terrestre et artistique, comme plusieurs le

prétendent, n'est confirmé en rien par l'étude des monuments. L'art grec n'en était pas moins, comme nous le verrons plus loin, arrivé au Xe siècle, à une véritable renaissance, et vers l'an Mil, loin de tomber en décadence, il faisait voile vers l'Italie et venait y apporter une nouveau germe fécond, qui eut pour résultat de hâter la Renaissance. A Venise également, au Xe siècle, l'art aidé par les Grecs, allait progressant de jour en jour, si bien que vers le fatal an Mil, il n'y avait pas de ville en Italie où il fut plus avancé; et le siècle, pendant lequel on construisit à Venise le plus d'églises, fut précisément le Xe siècle. S'il faut en croire Galliciolli, on en bâtit vingt-neuf, et deux même en 995, tant était grande la fièvre de construction malgré la date redoutée. J'accorde que les Grecs et les Vénitiens, absorbés alors pas un commerce actif et favorisés de la fortune, étaient beaucoup plus à l'abri des funèbres pensées d'outre-tombe que les autres italiens, dont la situation politique était des plus précaires; mais, quoiqu'il en soit, on ne saurait dire que, en comparant les productions artistiques italiennes du VIIe siècle à celles du Xe, on ne doive pas reconnaître dans la période intermédiaire, un progrès continu vers une amélioration pleine de promesses.

Aussi accusé-je volontiers de légèreté ceux qui, préoccupés outre mesure de ces craintes, déclarent que depuis l'époque des Antonins jusqu'à l'an Mil, l'art italien ne fit que décliner de plus en plus, et font de cette époque bénie le dernier échelon de cette profonde décadence. Mais ceux qui soutiennent cette théorie sont des paresseux, auxquels les patientes et minutienses recherches causent trop d'ennui et qui cherchent à déguiser commodément leur ignorance derrière les ténèbres de cette prétendue décadence de tant de siècles. — Mais, à la première apparition du XIe siècle, il est beau de voir leur empressement à dilater les cœurs oppressés, à éveiller les esprits d'un profond sommeil, à faire circuler un nouveau sang, à infuser dans les membres une vigueur inaccoutumée, à embraser les cœurs de nobles pensées, en un mot à montrer une résurrection instantanée et merveilleuse qui embrasse tout le monde chrétien et en a aussitôt comme témoins les nombreux monuments d'un style nouveau comme la vie qui circule de tous cotés. Mais l'histoire de l'art ne se fait ni avec la rhétorique ni avec la poésie, mais avec les faits acquis par l'étude consciencieuse des monuments authentiques et avec les déductions qu'en tire la raison.

Je ne suis certainement par de ceux, qui ont la manie de vieillir les monuments et de faire remonter l'architecture lombarde à une origine éloignée; mais, en même temps, je ne me sens pas disposé à me ranger au nombre de ceux qui prétendent à tort qu'elle est postérieure à l'an Mil. Que les édifices où domine exclusivement le style lombard jusque dans les moindres détails, soient postérieurs à l'an Mil, je l'admets, mais non pas que ce style soit né comme par enchantement de la joie d'avoir échappé à la fin du monde; de semblables prodiges ne peuvent se produire que dans certaines imaginations. En effet, si après ce fameux an Mil, nous voyons paraître immédiatement et dans tout son éclat ce nouveau style, il est bien raisonnable de croire qu'il avait passé pendant les siècles précédents par la longue série des expériences et des applications; car une architecture, comme l'architecture lombarde, ne peut s'être formée d'un jour à l'autre comme un caprice décoratif. Ainsi donc, lorsque l'an Mil touchait à sa dernière heure, les architectes lombards devaient avoir en réserve, sinon tous, du moins les principaux éléments de leur art, fruit de lentes mais continuelles études, qui s'étaient développées dans leur pays durant l'espace de deux siècles, et auxquelles rendent un témoignage incontesté les derniers édifices que nous avons vus.

Chapitre IV.

L'ARCHITECTURE DANS LES LAGUNES DE LA VÉNÉTIE

DU COMMENCEMENT DU IXe SIÈCLE À L'AN 976.

Ce serait perdre son temps que de chercher à Venise des monuments antérieurs au IXe siècle. Avant que le siège du Gouvernement Vénitien y fut établi, ce n'était qu'un groupe d'iles informes et détachées, les unes voisines, les autres éloignées et quelques-unes peut-être désertes. La plus grande ou le principal groupe de ces iles s'appelait Rialto et était assez peuplé pour mériter de devenir le siège d'un tribun; mais malgré tout, son importance était toujours médiocre et certainement au-dessous, non seulement de Malamocco et de Grado, mais encore d'Héraclée, de Jesolo, de Torcello, voire même de Murano. Rialto dut à la sureté de sa position, défendue et entourée par de vastes lagunes, et à sa couronne serrée de petites iles, susceptibles d'un agrandissement facile, l'insigne et périlleux honneur de devenir, vers l'an 810, le siège du Gouvernement de la République.

Il est certain que c'est seulement à dater de cette époque que les iles réaltines commencèrent à rivaliser avec leurs sœurs pour l'importance et le luxe des édifices, car le transfert du Gouvernement dut y amener les industries et les artisans de la capitale abandonnée. A vrai dire, si l'on devait en croire certains écrivains, ces iles n'auraient eu guère à s'enorgueillir de leurs nouveaux monuments: édifices misérables, en bois pour la plupart et couverts de paille, qu'il s'agisse de maisons particulières, d'édifices publics ou même d'églises; mais je me sens peu disposé à partager cette opinion. Que dans les plus modestes habitations d'alors on ait beaucoup employé le bois, je le crois assez; c'était une coutume très répandue au moyen âge, et les grands et trop faciles incendies, qui désolaient alors les villes, en font foi. Que quelques églises aient commencé par être de pauvres oratoires en bois, on peut également l'admettre, mais non en tirer cette conséquence illogique que toutes les habitations et toutes les églises d'alors n'étaient que de misérables cabanes en planches et en jonc. A cela s'opposent

les nombreuses ruines d'édifices en pierre de ces siècles, dont nous avons trouvé des restes évidents dans toute l'Italie; à cela s'oppose le bon sens, car on ne peut admettre que le peuple le plus fort, le plus redouté et le plus riche de Italie se soit contenté de viles et grossières constructions, tandis que les iles voisines abondaient en édifices, magnifiques pour cette époque. Mais ce qui s'y oppose surtout, ce sont les divers monuments du IXe siècle dont Venise conserve encore les traces.

Il ne nous est pas possible de savoir si, avant 810, l'art italo-byzantin avait pénétré dans les iles de nos lagunes, car la ville, qui mieux que toute autre pourrait répondre à de telles recherches, la malheureuse Malamocco, ayant été engloutie par la mer, en 1110, et ensuite dépouillée de toute espèce de monuments, ne nous permet aucune investigation de ce genre. Mais on peut le supposer, si l'on réfléchit que, vers la fin du VIIIe siècle, l'art italo-byzantin s'était déjà montré dans le voisinage, à Ravenne, et si l'on étudie les nombreux ouvrages de ce style que contient Venise; quelques-uns, par leux extrême grossièreté, semblent précisément appartenir à la fin du VIIIe siècle ou au commencement du IXe; mais on ne saurait cependant l'affirmer avec certitude, car aucun d'eux n'est marqué d'une date qui dissipe toute espèce de doute.

SAINT-HILAIRE. — L'art italo-byzantin devait déjà, certes, être implanté sur nos plages, lorsque les doges Agnello et Giustiniano Partecipazî, vers 820, fondèrent sur le bord des lagunes, à l'ouest de Venise, la célèbre église abbatiale de saint-Hilaire et de saint-Benoit, à l'endroit où existait un petit oratoire dédié au VIIe siècle aux mêmes Saints. Cette église eut à souffrir de très grands dommages, causés par Ezzelin; elle se releva peu après, mais dut finalement succomber, par suite des alluvions des fleuves, du remblai des lagunes environnantes et de la malaria, si bien qu'au siècle dernier l'on ne savait pas même indiquer avec certitude l'endroit où elle s'élevait. Heureusement, il y a quelques années, des fouilles, entreprises pour retirer les matériaux d'un vieux mur, ont fait découvrir les restes de l'ancienne basilique, c'est-à-dire une bonne partie des murs d'enceinte, une portion du pavé primitif en mosaïque et des fragments de sculptures, indubitablement du temps des Partecipazî.

L'ichnographie de l'église se dessina nettement, présentant la forme ordinaire basilicale à trois nefs, séparées par des colonnes avec des murailles d'enceinte unies. Mais le fond des trois nefs

fournit un sujet d'étude; elles se terminaient en trois absides distinctes et beaucoup plus profondes que celles des églises des siècles précédents, c'est-à-dire prolongées par des pans de murs formant de petits compartiments entre elles et les nefs. Ce commencement de chœur est analogue, quoique moins marqué, à celui que l'on construisit peu de temps après à saint-Ambroise de Milan; et ma supposition qu'il était ainsi dessiné pour la commodité des moines, trouve un appui dans ce fait que l'église de saint-Hilaire avait été, dès l'origine, confiée à des moines. Cette église peut donc être regardée comme le plus ancien exemple connu de basilique à trois absides qui s'élevât à Venise, et l'un des premiers d'Italie où les absides commençassent à se transformer en chapelles. Mais l'importance de ces ruines ne fut comprise, ni de celui qui les découvrit, ni de ceux qui furent envoyés pour les étudier. Que le lecteur ne s'étonne donc pas si, se rendant à saint-Hilaire dans l'espoir de visiter ces précieux restes, rachetés des mains d'un particulier et conservés à l'histoire et aux études des savants, il y trouve, au contraire, la mauvaise plaisanterie d'un champ labouré ! !

L'ichnographie de cette église ne porte aucune trace du génie grec, mais au contraire le cachet des artistes italiens ou lombards de son époque. C'est aussi une main italienne qu'accusent les restes plus considérables et précieux de l'ancienne basilique, à savoir quatre beaux morceaux de son pavé en mosaïque, tirés des ruines et déposés au Musée Municipal de Venise, et plusieurs autres fragments possédés par des particuliers. Ils étaient d'*opus vermiculatum,* comme les anciens pavés des basiliques chrétiennes et d'un grand nombre d'édifices païens, formés de petits cubes de marbre blanc, même noir, et rouge. Les dessins de ces mosaïques reproduisent fidèlement les motifs de décorations adoptés par les tailleurs de pierres italiens du IX[e] siècle; bandes et champs à entrelacs de bandelettes curvilignes ou mixtilignes; cercles noués inscrivant des figures de volatiles avec des rameaux dans le bec, des pégases, des palmes, des entrelacs plus petits et autres représentations capricieuses ou insignifiantes. La technique en est grossière, le dessin négligé et les figures ne saillent que grâce à un sévère contour noir, souvent simples et parfois traversées par des lignes dures, ou couvertes conventionnellement d'échiquier pour exprimer les ailes ou les plumes.

Ces fragments de mosaïques sont de toute façon très précieux;

car, étant les seuls qui subsistent de tant de pavés du même genre, qui ont embelli dans ces siècles éloignés les églises de l'Estuaire, ils servent à nous en donner une idée juste, et à nous faire comprendre comment les Vénètes d'alors, malgré la rudesse de cette époque et l'enfance de l'art, tenaient à décorer avec luxe et avec amour même les parties des édifices, qui, dans des temps meilleurs, ont été très souvent négligées.

Parmi les restes de sculptures découverts à saint-Hilaire et indubitablement du temps des Partecipazi se trouvent, outre les bases grossières des colonnes de l'église, deux plaques de marbre fragmentées, aujourd'hui au Musée de Venise, sur lesquelles sont sculptées très grossièrement de petites arcades soutenues par de petits pilastres et renfermant de misérables croix et des lis [1]).

Nous avons à peine commencé l'examen des ouvrages italo-byzantins des lagunes, qu'il convient déjà de le suspendre pour ouvrir une large parenthèse, et signaler l'influence d'un art étranger. La domination absolue de l'art italo-byzantin dans les lagunes fut de très courte durée, car il se trouva bientôt en face de l'art grec, qui vint lui disputer la place et lui enlever une foule d'occasions de s'exercer, avant de le vaincre et de l'anéantir entièrement. Du reste, les continuelles relations et les liens intimes qui unissaient Venise à la Grèce justifient et font même naître le soupçon que l'art byzantin vint souvent aborder dans ses iles et les embellit d'édifices; mais ici, au lieu d'un simple soupçon, nous sommes en présence d'un fait, qui est affirmé par l'histoire et sanctionné par les monuments.

Sansovino nous raconte en effet dans sa « *Venetia* » que le doge Justinian Partecipazî, revenant de Constantinople comblé d'honneurs, rebâtit l'église de saint-Zacharie et fonda le couvent attenant, suivant le désir de l'empereur Léon V (813-820) [2]) « qui » non seulement lui envoya de l'argent, mais des hommes et des

[1]) Parmi les débris, qu'on a déterrés, on voit encore sur les lieux quelques fragments avec des lignes en forme de cercles et de croix, qui semblent être du VII[e] siècle, et deux couvercles de sarcophages à double pente qui servaient peut-être à fermer les tombes des Doges, fondateurs de la basilique. Pourquoi ne transporte-t-on pas ces restes au Musée de la ville?

[2]) Comme l'a justement remarqué Della Rovere dans son opuscule sur saint-Marc, Sansovino s'est trompé en appelant le IV[e], l'empereur Léon V l'Arménien, comme aussi en donnant l'année 827 pour celle de la fondation de saint-Zacharie, tandis qu'elle dut naturellement précéder la mort de l'empereur, qui eut lieu en 820. Il peut se faire, au contraire, qu'en 827 l'église ait été terminée et consacrée.

« maîtres excellents en architecture, afin que l'on fit une belle église « et qu'on l'achevât bientôt. Pour rendre hommage à Léon, il fit « sculpter sur les chapiteaux des colonnes les aigles impériales « que l'on voit encore dans l'ancienne église ».

Malheureusement il n'est pas arrivé jusqu'à nous une seule pierre de cette église, qui eût été pour nous le modèle le plus précieux de l'art grec du IXe siècle. J'ai fouillé jusque dans les coins et recoins les plus cachés de nos églises actuelles, anciennes et modernes, qui n'ont cependant pas changé depuis le temps où Sansovino écrivait, mais je n'ai pu y retrouver les chapiteaux dont il parle [1]). La plupart ont pris pour un reste de la première reconstruction la crypte encore existante sous le Chœur de l'ancienne église, s'appuyant sur ce qu'elle existait en 1105, si, comme le raconte Sabellico, le terrible incendie, survenu cette même année, y fit périr asphyxiées, cent religieuses, qui s'y étaient réfugiées dans l'espoir d'y trouver leur salut. Il est possible que la crypte actuelle soit encore celle qui servit de tombeau aux infortunées religieuses, mais ce n'est pas une raison pour qu'elle remonte au temps de Justinien; car nous verrons par les documents qu'elle a été construite un peu plus tard. A la reconstruction du XIIe siècle doit par contre appartenir une petite portion de pavé en mosaïques existant dans la petite chapelle de l'église ancienne, de même, le pittoresque campanile, excepté la corniche du couronnement, qui peut être du XIVe siècle.

La seule chose, qui, dans la vieille église actuelle de saint-Zacharie, puisse rappeler l'ancienne, c'est, je crois, le plan dans le tour du périmètre de ses murailles. Qu'il ait été respecté dans les reconstructions ultérieures, on peut, à mon avis, le déduire de l'ensemble des proportions parfaitement basilicales, mais plus spécialement de ce qu'on voit une seule abside et les nefs latérales terminées par des murailles rectilignes, quoique cette forme, commune à toutes les plus anciennes basiliqnes, ne fût guère goûtée au XIVe

Justinien doit avoir, par conséquent, fondé le monastère du vivant de son père Agnello et pendant qu'il lui était associé dans le gouvernement.

[1]) Malgré tout cela il me semble permis de supposer que leur forme ne différait pas de celle de certains chapiteaux de saint-Démétrius de Thessalonique et de la façade de saint-Marc de Venise, dans lesquels les aigles soutiennent les angles de l'abaque, tandis qu'au dessous tourne une ou deux rangées de feuilles; il n'était pas possible qu'ils se rapprochâssent de la forme de ceux de la nouvelle église, dans lesquels on a voulu reproduire des aigles pour rappeler les anciennes.

siècle, lorsque fût reconstruite la vieille église actuelle, et que l'on préférât au contraire faire montre de légères et nombreuses absides gothiques. Du reste, l'abside elle-même, telle qu'elle apparaît dans sa partie la plus ancienne, correspondant à la crypte, semi-circulaire à l'intérieur, polygonale à l'extérieur, comme dans les églises byzantines du Ve et du VIe siècles, porte l'empreinte du génie grec.

Il résulterait de là que le saint-Zacharie des Partecipazi n'était pas une grande église, mais de proportions assez petites, qu'elle devait être divisée en trois nefs par deux rangées de colonnes et précédée, suivant l'usage du temps, d'un portique. A l'un comme aux autres pouvaient appartenir les beaux fûts en marbre grec des vingt-deux colonnes, dont quelques-unes fragmentées, qui supportent, par groupes, l'abside si gracieuse de la nouvelle église.

Si telle était la forme de saint-Zacharie construit par des ouvriers byzantins, y devra-t-on voir le type des églises grecques d'alors? Certainement non. Ces Grecs, qui, dès le VIe siècle, avaient abandonné le vieux style basilical, pour suivre le système des voûtes et des coupoles, dont sainte-Sophie est le modèle le plus achevé, et qu'ils adoptèrent constamment au Xe et au XIe siècles, il n'est pas admissible qu'au IXe siècle ils soient retournés à l'ancienne manière. Aussi, si nous les voyons élever chez nous des églises qui ne sont pas conformes à leurs plans, c'est qu'ils devaient se plier à nos coutumes et aux vœux des entrepreneurs, qui ne leur laissaient toute liberté que pour ce qui concerne les détails décoratifs.

GRADO. — Les architectes envoyés par Léon furent sans doute les premiers artistes grecs que vit Venise au IXe siècle, mais non point les premiers qui pénétrèrent dans les lagunes; en effet, avant que s'élevât saint-Zacharie, plusieurs d'entre eux avaient déjà abordé sur le rivage de Grado, alors la Jérusalem des lagunes, et y avaient exécuté divers travaux.

Quand on pense à Grado au commencement du XIe siècle, on se rappelle aussitôt cette nature bouillante, ce fameux Patriarche Fortunat (803-826), dont les vieilles histoires parlent si souvent et avec tant d'enthousiasme. Ce fut le principal fauteur du parti franc dans les lagunes, qui justement alors avaient vu (suivant les chroniques) l'épée de Pépin, et il combattit vigoureusement le parti grec. Il finit, depuis, ses jours, chargé d'opprobres dans un village de Normandie, nous laissant un testament des plus précieux, car il contient une mention détaillée de tous les travaux et ornements sacrés de grande valeur, dont il avait voulu, comme second digni-

taire d'Italie, nullement inférieur aux Pontifes de son temps, enrichir la métropole. Il y est question des lampes qu'il fit faire, d'un prix inestimable, dont une en or et en argent très pur portait cent petites flammes; de balustrades d'argent qu'il avait placées devant le maitre-autel de sa cathédrale; d'autels en or et en argent avec ciboriums et images de même matière qu'il avait dédiés aux saints Martyrs; de grands encensoirs d'or, de draperies historiées, etc, de l'église de sainte-Agathe de Grado même qu'il rebâtit, dans laquelle il plaça deux riches sarcophages qu'il avait fait faire à Constantinople et qui lui avaient coûté XXV livres pesant d'or. Et parmi les autres objets précieux et les constructions ordonnées par lui, il est dit que, aux frais du saint-Empire d'Occident *(de dono sancti imperii)*, il fit couvrir l'église de sainte-Marie, qu'il appela des Artistes de France *(feci venire magistros de Francia)* pour restaurer le Baptistère de saint-Jean, et que, de plus, en France il avait expédié pour 50 livres d'objets et des diamants pour faire agrandir et orner un calice.

Je m'arrête ici pour demander si c'était vraiment la peine de faire venir des artistes de France jusqu'à l'extrémité orientale des lagunes pour restaurer un petit édifice tel que le Baptistère octogone de Grado, que nous connaissons déjà, comme s'il n'y eût pas alors dans l'Estuaire et dans le reste de l'Italie des constructeurs capables de le réparer. Si ce n'est pas ici le cas de soupçonner que, sous le nom de France, Fortunat voulait désigner toutes les contrées, même italiennes, soumises à l'Empereur Franc, j'incline à croire avec Seguso [1]) que le Patriarche ne recourait à des ouvriers francs que dans un but politique; si bien que les partisans de l'Empire d'Orient doivent avoir flatté les artistes grecs, afin que les uns et les autres devinssent des instruments propres à tenir en éveil dans les iles de la Vénétie l'activité rivale des partis. Une preuve que les lagunes ne manquaient pas d'artistes à cette époque, c'est que Fortunat avait confié à un Muriano à Grado de splendides ouvrages d'orfévrerie et avait expédié des maîtres vénitiens à Ludovic, duc de la Pannonie inférieure, pour qu'ils l'aidâssent à fortifier ses places. (Voyez Muratori, Art. Ital.)

Si Fortunat favorisa les artistes francs, le patriarche Jean le jeune, diacre, (814-818) qui administra l'église de Grado pendant l'interrègne du premier, protégea, par contre, les Grecs. C'est ce qu'indiquent clairement les travaux qu'il fit exécuter et qui nous

[1]) « *Delle sponde marmoree o vere da pozzo* ».

restent encore en grande partie. Sagornino assure dans la chronique que le patriarche Jean « *ante sanctorum martyrum Hermacorae et Fortunati, seu Yllarii et Datiani corpora, nec non et sancti Marci capellam, marmoreis columpnis et tabulis honorifice choros componere studuit* ». Guidés par cette indication, entrons dans la cathédrale; nous voyons se dresser au fond de l'abside un beau siège enrichi de marbres sculptés et protégé par un toit que soutiennent deux colonnettes. Un grand nombre voient là l'ancienne chaire

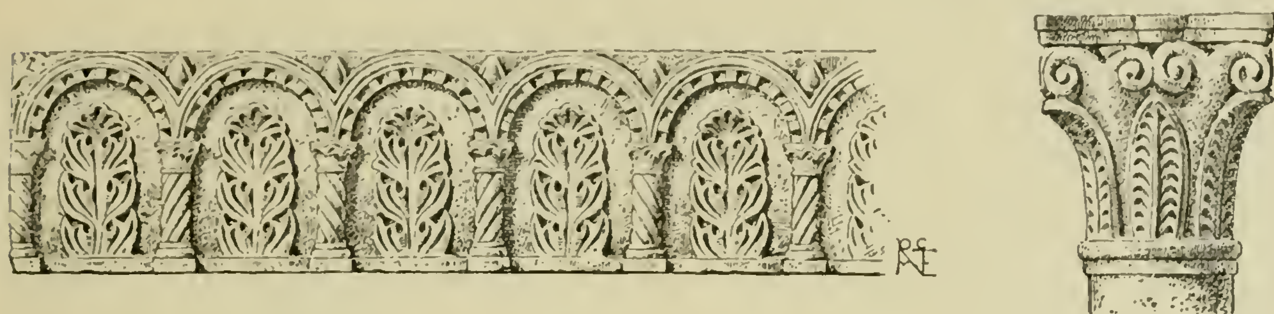


Fig. 137. — Frise et chapiteau des Balustrades de la Cathédrale de Grado — 814-818.

des patriarches, mais ce n'est en vérité qu'un mensonge pittoresque, un ingénieux composé de fragments du IX[e] siècle. On y voit deux parapets couverts d'entrelacs mixtilignes très compliqués qu'on dirait exécutés avec l'esprit de l'art italien d'alors, mais qui trahissent la finesse du ciseau grec; plusieurs frises ornées de tresses et de tigettes qui devaient servir d'architraves au-dessus des colonnettes des balustrades, et deux de ces dernières, au fût court, pourvues de leurs chapiteaux et placées sur de petits pilastres, sur le devant desquels se voient des carrés et des tresses, et sur les côtés des rainures qui devaient originairement recevoir les parapets. Ces chapiteaux sont de style corinthien libre et simple à feuilles de palmier avec quatre petites volutes par chaque face. Huit autres parfaitement semblables par leurs dimensions et par les ornements se trouvent dans l'église: six sont entrés dans l'ambon actuel et deux sont renversés, condamnés à servir de porte-hampe. Ils devaient couronner autant de colonnettes du chœur construit par le Patriarche Jean. Ceux qui désireraient avoir dans ces sculptures mêmes la preuve matérielle de l'âge et de la paternité que je leur ai assignés, peuvent voir dans la cour, derrière de cathédrale, un fragment d'architrave orné, comme les précédents, de tresses et de tigettes, et portant gravé le nom de ce même patriarche: IOHANNES IVNIOR SOLII DI......... Citons encore dans la même cour pour son élégance grecque une autre architrave, avec frise composée de neuf

petits arcs ornés de dentelures soutenus par des colonnettes torses et occupés par de grandes et belles feuilles d'acanthe sauvage.

Sagornino, que je viens de citer, après avoir parlé des travaux dont le Patriarche Jean enrichit la cathédrale, ajoute: « *In sanctae vero Dei genitricis Mariae ecclesia supra altare ciborium peregit* ». De ce ciborium il reste aussi quelque chose; ce sont trois fragments de ses arcades monolithes et une partie d'architrave, que l'on voit aujourd'hui barbarement encastrés dans le pavé de l'église. Les arcades sont diversement et gracieusement ornées de colombes et de motifs de décoration assez heureux et nouveaux pour cette époque, dans lesquels un certain naturel des formes contraste avec le caprice rudimentaire du ciseau. Elles sont également ornées des inévitables tresses, qui présentent ici, du reste, une particularité, toute caractéristique du style byzantin du IXe siècle; elles sont formées de bandelettes, non point, comme par le passé, marquées de raies équidistantes, comme pour figurer des joncs, mais de deux lignes gravées le long des bords, laissant une large bande au milieu. L'architrave est ornée des tigettes ordinaires et de deux files de carrés d'échiquier alternés et de très peu de relief.

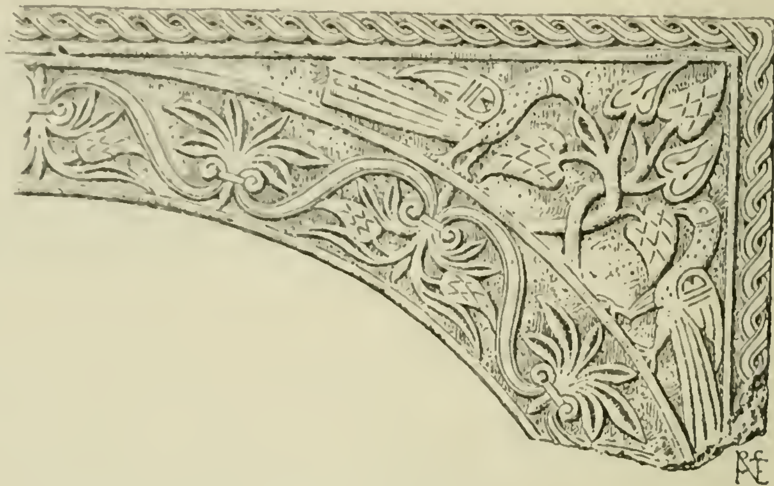


Fig. 138. — Fragment d'archivolte du Ciborium de sainte-Marie à Grado. — 814-818.

Que les sculptures que nous venons d'examiner appartiennent au IXe siècle, cela ressort, à mon avis, et de l'inscription rapportée ci-dessus et de leur entière conformité à la description qu'en fait Sagornino. Et comme on y constate un art trop supérieur à l'art italien des premières années de ce siècle, et en même temps une conception et un caractère trop différents, pour qu'on puisse les croire le fruit de ciseaux indigènes, il me semble que l'on peut en tirer tout naturellement la conclusion que ces sculptures ne peuvent être attribuées qu'à des artistes grecs. Leur style nettement byzantin ne permet certainement aucun doute. D'un autre côté elles ne peuvent, avec leur pauvreté, représenter entièrement le style byzantin du IXe siècle, lequel, tout en s'écartant légèrement dans ses conceptions décoratives de celui du VIIIe siècle, ne conserve pas

moins toujours son esprit varié et fantaisiste. Nous avons pour exemples les travaux de ce style que l'on conserve à Venise et surtout à saint-Marc.

VENISE. — Je n'en finirais pas, si je devais exposer ici tous les arguments qui m'ont amené à établir la forme, les dimensions et les détails de la Basilique primitive de saint-Marc. Le lecteur les trouvera largement développés dans la seconde partie du texte du grand ouvrage édité par Ongania sur la Basilique, où je donne l'histoire architectonique de l'édifice; aussi me bornerai-je ici aux conclusions de cette étude.

L'érection de la Basilique, provoquée par l'arrivée du corps de saint Marc et décrétée par le Doge Justinien Partecipazio, ne fut réalisée que par son frère et successeur Jean, en 829. On sait depuis bon nombre d'années, grâce aux études publiées par Selvatico et par Foucard [1]), que la Basilique actuelle doit être regardée comme une construction de la seconde moitié du XIe siècle, et que celle du IXe siècle, restaurée au Xe, avait des dimensions beaucoup plus modestes, et les formes simples basilicales, comme toutes les églises italiennes de la même époque. Leur conjecture, d'après laquelle la largeur du bras longitudinal de la basilique actuelle correspondrait à la largeur de l'ancienne et les murs latéraux du transept lui auraient appartenu, s'est trouvée confirmée par des découvertes, faites lors des dernières restaurations; mais non leur assertion, d'après laquelle l'intérieur de l'église des Partecipazî aurait été aussi long que la présente et il en resterait la partie inférieure des absides. Un examen de la crypte, moins superficiel que le leur, donne des résultats tout à fait contraires, montrant que l'église du IXe siècle était intérieurement de dix mètres environ plus courte qu'aujourd'hui, ses petites nefs finissant là où s'élèvent les balustrades des chapelles de saint Pierre et de saint Clément. Peut-être que les murs qui les soutiennent et correspondants dans la crypte sont encore un reste de ceux qui bornaient en ligne droite les anciennes petites nefs, tandis que la vieille abside fut entièrement détruite au XIe siècle.

Ces écrivains ne se trompent pas moins, quand ils avancent que le sol de la crypte actuelle correspond au plan du Chœur de l'ancienne église, car cette supposition exigerait que le niveau de

[1]) « *Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete* » — 1859. Ce qui se rapporte à saint-Marc a été réimprimé par Selvatico dans son dernier ouvrage: « *Le arti del disegno in Italia* » — Vallardi, 1883.

la Place eût été au IXe siècle de deux mètres et demi au-dessous de l'actuel; ce qui est en complète contradiction avec les lois de l'exhaussement des terrains, connues par l'expérience, et surtout avec la nature du sol de nos iles. Le pavé du Chœur dans l'église de Partecipazio n'était pas inférieur à celui des nefs de l'église actuelle, tandis que la pavé des anciennes nefs était un mètre plus bas que celui d'aujourd'hui. Ces données nous sont fournies par le petit souterrain aujourd'hui impraticable, car il est beaucoup plus profond que la crypte actuelle, qui s'étend sur une certaine longueur sous la coupole centrale de la Basilique et dont Selvatico a cru pouvoir expliquer l'existence à l'aide de conjectures absurdes. J'ai pu me convaincre que c'est au contraire une portion de la crypte de l'église primitive, crypte qui devait être élevée, comme la présente, d'environ un mètre et correspondre à l'ancien Chœur. Nous avons la preuve matérielle de ce soulèvement dans certaines petites fenêtres que l'on voit encore dans le mur du fond de ce souterrain et qui devaient autrefois donner sur la grande nef et éclairer l'intérieur, absolument comme les petites fenêtres analogues de la crypte actuelle.

La présence d'une haute crypte presbytérale dans une église du IXe siècle ne saurait nous étonner, nous qui en avons déjà vu, à Milan et à Alliate, deux appartenant à ce même siècle. A propos de ces dernières, j'ai dit qu'à leur exhaussement se rattachait même une signification que nous avons pu déduire de l'étude du saint-Marc des Partecipazi; à présent je m'explique. La Chronique Altinate et un manuscrit de la Bibliothèque du Vatican nous apprennent que la primitive Basilique de saint-Marc fut bâtie par son fondateur « *secundum exemplum quod ad Domini tumulum Ierosolimi viderat* ». Cette affirmation nous surprend tout d'abord, et ne sachant en quoi la Basilique des Partecipazi pouvait copier celle du Calvaire, nous sommes presque tentés de reléguer cette information au nombre des songes. Mais en réfléchissant qu'elle est appliquée également par les anciennes chroniques aux églises vénitiennes de saint-Sauveur et de saint-Zacharie, et que celles-ci sont pourvues d'une crypte comme celle de saint-Marc, on arrive à comprendre que ce n'est pas de tout l'édifice, mais de cette partie seulement que parlent le chroniques. La crypte, en effet, s'élevant presque isolée au fond de l'église et renfermant une tombe révérée, but de pieux pèlerinages, devait rappeler jusqu'à un certain point la partie la plus caractéristique du fameux sanctuaire du Golgotha, c'est-à-dire

le Saint-Sépulcre, dont le monolithe isolé avait été placé par ordre de Constantin, au milieu de l'ancienne abside, qui fut plus tard convertie en Rotonde.

Ce précieux reste de crypte, le seul débris de construction qui nous reste du IXe siècle à Venise, et par conséquent la plus ancienne de toutes, est couvert de plusieurs voûtes à croisée, soutenues en partie par des murailles et en partie par deux colonnes. Leurs chapiteaux unis peuvent se définir des cubes au coins inférieurement coupés et arrondis, prototypes de ce genre de chapiteaux qui fut très usité après l'an Mil dans les contructions de style vénéto-byzantin.

Les nefs de la Basilique primitive étaient, à n'en pas douter, séparées par des colonnes, lesquelles peuvent, en tout ou en partie, subsister encore aujourd'hui dans la basilique actuelle; mais il est inutile de rechercher s'il y a quelqu'un de leurs chapiteaux qui appartienne au siècle pendant lequel l'église fut bâtie, car le peu qui ne sont pas du Xe ou XIe siècle, sont, ou le voit, romains antiques, ou byzantins du Ve ou du VIe siècle. Mais il n'en faudrait pas conclure que la basilique ne renferme pas de sculptures du IXe siècle; elle en est au contraire abondamment pourvue; on n'en compte pas moins de quatre-vingts échantillons. Au milieu d'une si grande quantité de marbres de cette époque, il y en a bien peu qui présentent le style italo-byzantin; presque tous, au contraire, accusent le style grec. Et comme parmi ces derniers se distingue un groupe, composé d'élements très variés et en même temps d'un style uniforme, que l'on devine aussitôt provenir d'un même édifice, nous sommes tout naturellement amenés à voir là les restes décoratifs du saint-Marc primitif et à déclarer que cette église fut construite par des artistes byzantins, les mêmes, très probablement, qui avaient été envoyés par l'empereur Léon et qui bâtirent saint-Zacharie.

Ce groupe de sculptures, où je vois les reste décoratifs de l'église primitive de saint-Marc, se compose principalement de parapets de chœur, de petits pilastres, de chapiteaux, de petites consoles, de balustrades, de corniches, d'archivoltes, de cymaises, de portes, de sculptures et d'autres fragments.

La basilique devait avoir au moins quatre portes, et il y a, en effet, quatre cymaises, style du IXe siècle, que l'on conserve encore, et qui servent de couronnement à quatre autres portes. La plus grande qui est la plus ornée et qui devait couronner la porte principale de l'église des Partecipazî, se trouve dans la chapelle Zeno, au-dessus de l'entrée qui conduit au Baptistère; deux autres plus

petites, moins ornées et d'une décoration uniforme que l'on voit sur l'entrée de la crypte, devaient, à l'origine, servir aux petites portes de chaque côté de la principale; et la quatrième, qui, par ses dimensions et sa richesse, se place entre la première et les deux autres, et qui devait couronner une des portes de la basilique, ouverte



Fig. 139. — Cymaise, autrefois au-dessus de la porte du saint-Marc des Partecipazi — a. 829.

sans doute sur l'un de ses côtés, se trouve au-dessus de la petite porte qui donne sur la terrasse de la façade méridionale de l'église actuelle. Leur forme, comme celle d'un grand nombre de cymaises de portes des églises du Ve et du VIe siècles en Syrie, consiste en un simple plan incliné, terminé par des listeaux, et leur décoration en arcades minuscules, supportées par des colonnettes, les unes seules, les autres accouplées, munies de socles grossiers à gradins et de petits chapiteaux écrasés qui rappellent ceux de la crypte. Ces petites arcades renferment presque toujours des palmes de formes étranges ou variées et quelquefois des convexités hémisphériques sculptées en croix ou en entrelacs curvilignes ajourés. La plus grande cymaise se distingue aussi par une croix très bizarre et par certains ornements capricieux, formés de rinceaux liés par des bandelettes brisées au dessous et recourbées, qui rappellent certaines frises en terre cuite de l'ancienne Pompei. Il est à remarquer que ce caprice décoratif, ainsi que d'autres ornements fantastiques de la cymaise, a été reproduit par un inhabile ouvrier indigène sur un sarcophage du IXe siècle existant au Musée de Murano. C'est là une preuve évidente de l'âge et de la destination première de ces sculptures de saint-Marc et des autres dont je vais parler.

C'est, en effet, d'après les ornements de ces cymaises et des travaux de Grado, d'Athènes et de Constantinople, que l'on parvient à distinguer parmi tant de parapets que renferme saint-Marc, ceux qui se rattachent à sa première construction, et il n'y en a pas moins de vingt.

Je ne vais pas les décrire tous; les limites qui me sont imposées

ne me le permettent pas. Ceux qui voudront descendre dans ces petits détails, n'auront qu'à ouvrir mon livre sur la Basilique; je les y ai tous décrits, et ils y ont été tous reproduits par la phototypie. Je me borne à les grouper ici en trois classes distinctes et à les décrire en masse. Une catégorie se compose de ceux qui sont couverts d'en-

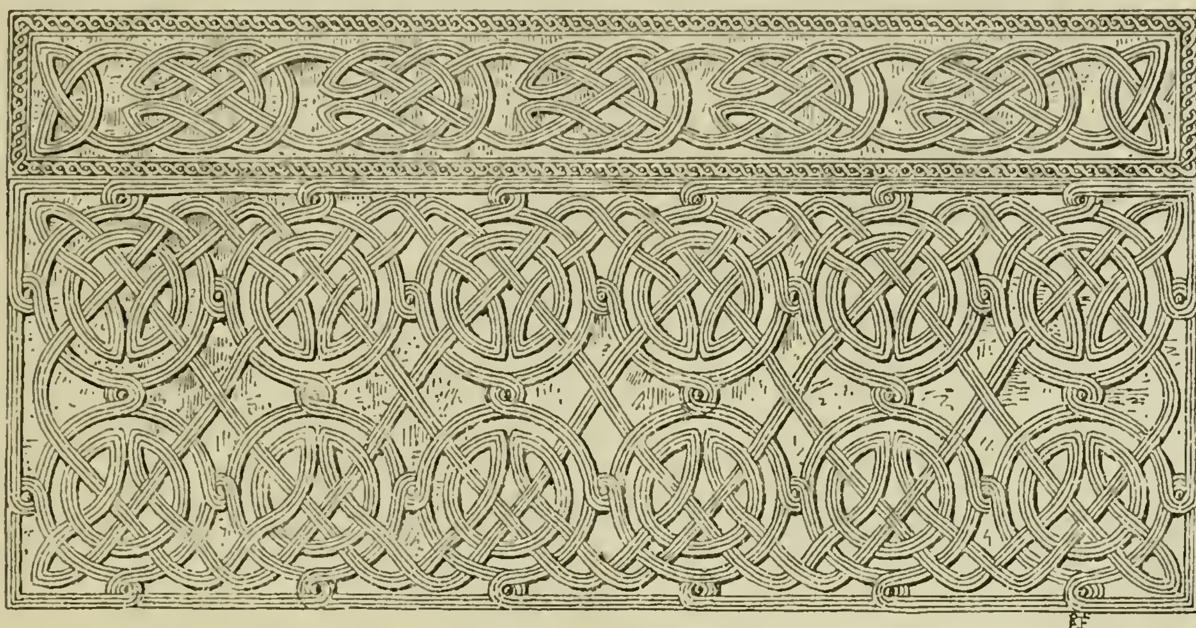


Fig. 140. — Parapet du saint-Marc des Partecipazi, existant sur la galerie au-dessus de l'autel de saint-Jacques — a. 829.

trelacs d'osier, et dont la structure rappelle le genre du VIIIe siècle. Tel est un parapet en deux fragments, que l'on voit dans le vestibule de la Basilique et qui est orné de rinceaux concentriques souvent noués ensemble, renfermant une rosace, rappelant beaucoup celui de Ravenne du VIe siècle que nous avons vu, page 78; tels sont aussi quatres autres parapets des galeries intérieures, pour la plupart le long de la nef transversale. Ces derniers offrent l'ornementation du IXe siècle sur le revers et sont couverts d'entrelacs fins et compliqués, si ingénieusement exécutés qu'ils rappellent les parapets de la Cathédrale de Grado, à ce point qu'on les croirait l'œuvre du même artiste, tant est identique le dessin des uns et des autres.

J'ai groupé dans une deuxième catégorie, et c'est la plus nombreuse et la plus caractéristique du style byzantin du IXe siècle, les parapets qui, quoiqu'ornés d'entrelacs, les présentent formés de bandelettes semblables à celles du ciborium de sainte-Marie de Grado, et distribués suivant une idée décorative, souvent tout à fait différente de celle qui guidait les artistes du siècle précédent. Dans ces entrelacs, ce qui sert le plus souvent de base, c'est le carré mis par angle, ou bien le rhombe; autour de ces figures tournent des

cercles et des demi-cercles toujours noués et inscrivant souvent des roses et des demi-roses à rayon ou à girandole semblables à celles



Fig. 141. — Parapet du saint-Marc des Partecipazi, existant le long de petit escalier de l'ambon — a. 829.

du VIIIe siècle, ou bien des croix, des palmes, des colombes ou autres caprices. Les plus caractéristiques de ces parapets sont une plaque que l'on voit incrustée dans la muraille extérieure du Trésor



Fig. 142. — Sculpture existant autrefois dans le caveau de saint Marc — a. 829.

et une autre qui, dans la crypte, recouvre le tombeau qui renfermait le corps de saint Marc.

J'ai formé une troisième catégorie de quelques autres parapets, qui, appartenant, quant à l'ensemble, au même style que ceux que je

viens de décrire, s'en écartent dans le centre, où ils présentent une grande convexité hémisphérique ajourée, formée de bandelettes curvilignes, entrelacées, semblable à celle bien plus petite que nous avons vue sur la cymaise de la quatrième porte.

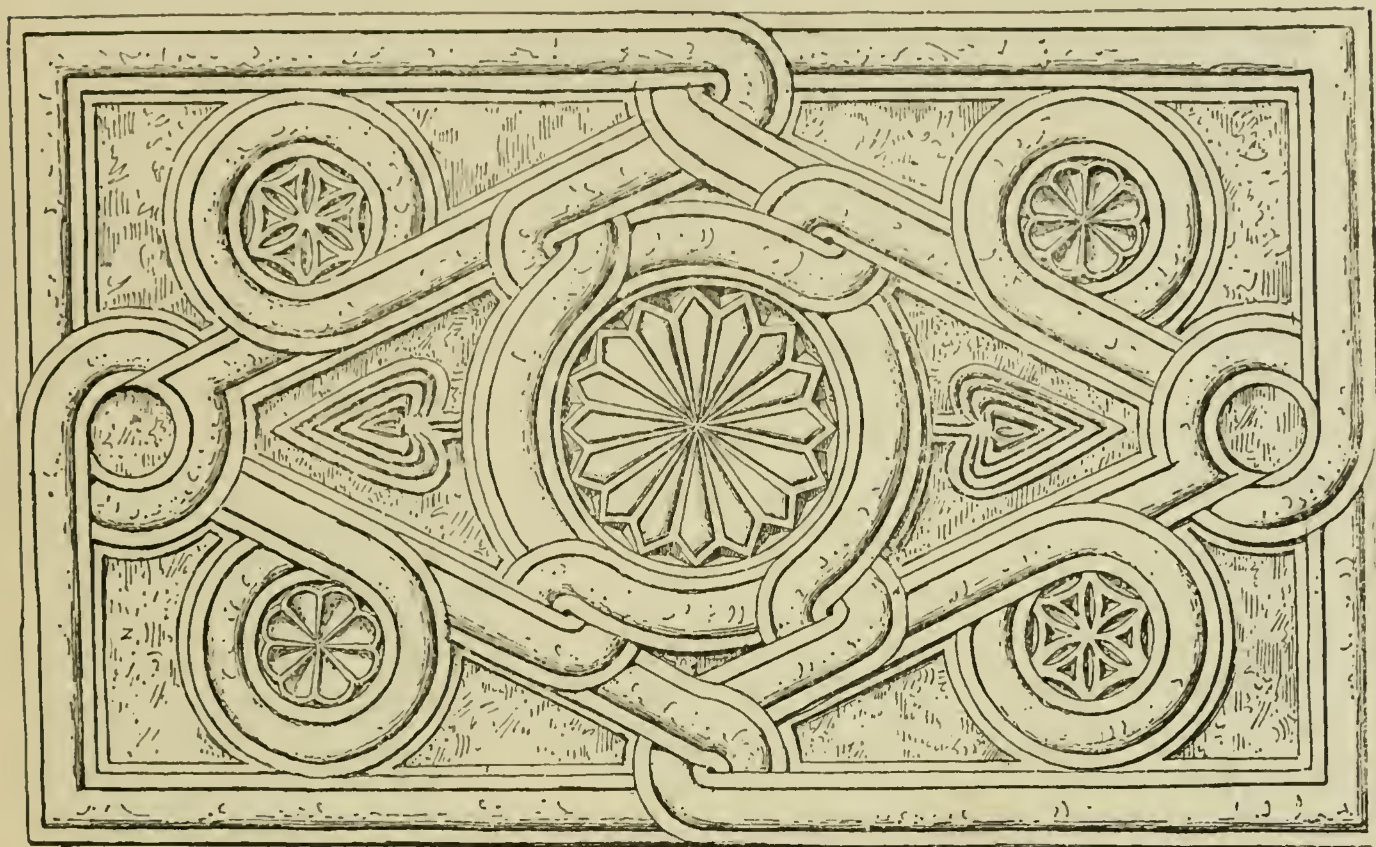


Fig. 143. — Lacunar du tombeau de saint-Marc dans la crypte — a. 829.

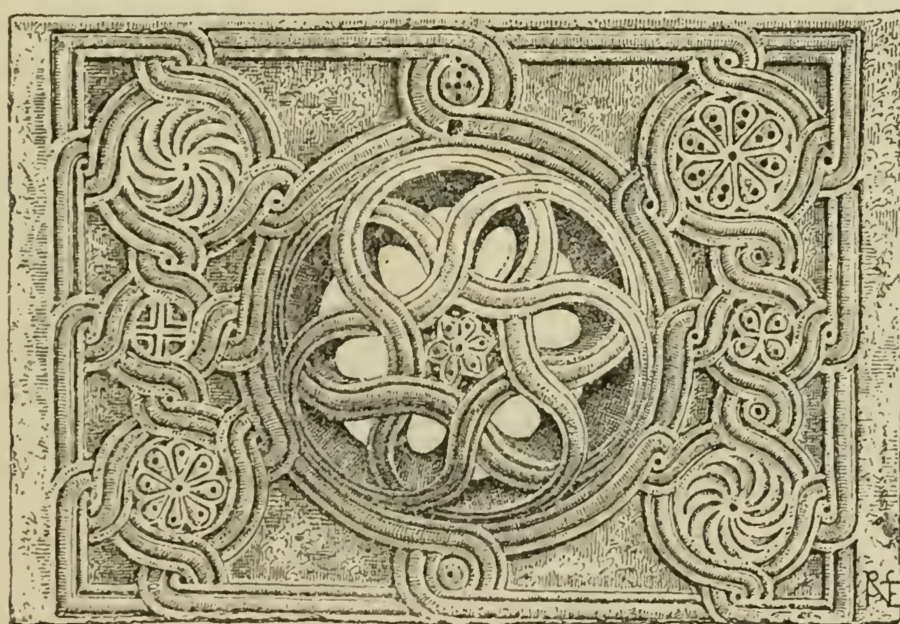


Fig. 144. — Parapet du saint-Marc des Partecipazi, existant dans la transept-sud — a. 829.

Tous ces parapets réunis ensemble par de petits pilastres ou par des colonnettes, et peut-être en même temps par les uns et les au-

tres, c'est-à-dire par de petits pilastres convertis plus tard en colonnettes, devaient entourer en grande partie le haut du chœur de la basilique primitive, d'autres le maître-autel, d'autres la tombe de l'Évangéliste dans la crypte. On peut voir un de ces petits pilastres parmi les chapiteaux de certaines colonnes de l'atrium; il est couvert d'entrelacs d'osier, qui dans le haut se changent en une croix, en lis et petites palmes.

Je reconnais le style des artistes grecs, qui ont élevé saint-Marc, sur quatre petits chapiteaux, qui décorent le tombeau de la Dogaresse Felicie Michiel, dans le vestibule de la Basilique. Ils présentent dans l'ensemble les formes à panier de ceux de la crypte, mais découpés en feuilles et pommes de pin, distribuées d'après un dessin très élégant, qui est emprunté de certains chapiteaux du VIe siècle, dont l'Orient et surtout saint-Marc sont abondamment pourvus.

Je note encore huit petites consoles en marbre, existant dans l'atrium, sur lesquelles est sculptée une simple croix à double traverse plantée sur une base à gradins. D'après ce que nous présente la balustrade intacte et très précieuse du IXe siècle de l'église de saint-Luc d'Athènes, il nous est permis de supposer que ces consoles saillaient autour de la corniche des balustrades dans le saint-Marc des Partecipazi.

Parmi les marbres, qui ont le plus de rapport avec les parapets, se trouvent deux fragments monolithes de balustrades, qui aujourd'hui servent à fermer une arcade des galeries de la basilique au midi. Il y a en tout seize petits arcs semi-circulaires au pied un peu relevé, soutenus par des colonnettes à base très simple et sans chapiteaux. Ils semblent presque imités des arcs qui sont découpés en feuilles de palmier. Le caractère de ces balustrades, la timidité des rares membrures qui se trouvent au dessus, et un certain aspect



Fig. 145. — Corniche du saint-Marc des Partecipazi — a. 829.

rudimentaire, font de ces restes importants le plus ancien modèle, que je connaisse de balustrades à colonnettes.

La basilique actuelle, dans les chapelles de saint Pierre et de saint Clément, le long des murs de la nef transversale, et dans une

grande niche du vestibule, conserve presque soixante-dix mètres de corniches qui appartenaient sans doute à l'église du IXe siècle. Elles sont formées par une coquille élevée terminée par un listel et ornée de feuilles d'une acanthe barbare, avec certains revers pesants et divisés en trois, qui rappellent les chapiteaux les plus grossiers du VIIIe siècle. Les feuilles alternent avec des calices de balustre.

Le morceau de sculpture le plus considérable, qui reste de l'ancien saint-Marc, est certainement une grande plaque de marbre de forme rectangulaire (m. 2.68 × 0.83) que l'on voit dans le Baptistère. Elle est décorée sur les deux côtés comme si elle avait été un mur de séparation. Sur un de côtés est sculptées une croix longue et sèche sur base à gradins et sur un globe; sur l'autre au contraire sont de riches et élégantes bandes à petites palmes gracieuses de style grec, ou bien à quadrilobes noués ensemble, inscrivant des rosaces de formes gracieuses.

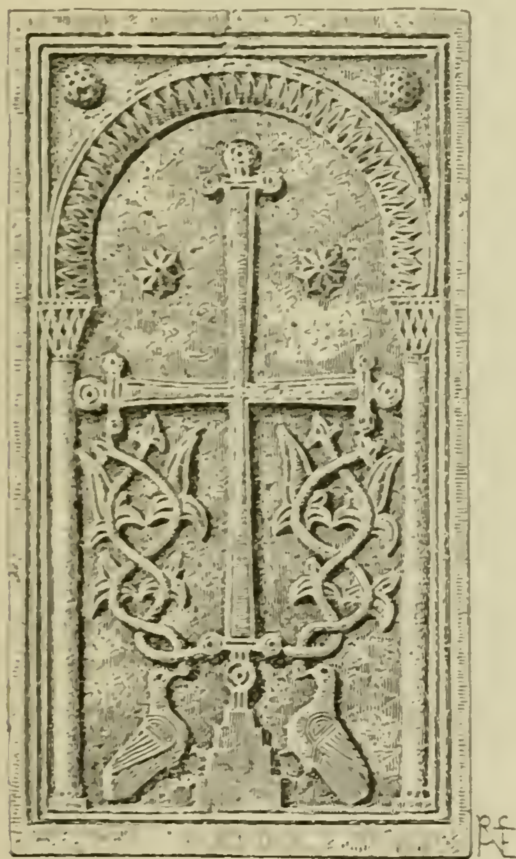


Fig. 146. — Bas-relief du saint-Marc des Partecipazi existant dans le Baptistère — a. 829.

Il y a dans ce même Baptistère une autre pierre sculptée, de petite dimension, qui offre une très gracieuse composition; c'est une élégante arcade en fer à cheval, ornée de charmantes petites feuilles et soutenue par deux longues colonnettes avec des chapiteaux dégagés à filet, et renfermant une belle croix pommée, flanquée des branches d'une plante, de colombes et d'étoiles. C'est une des compositions les plus exquises et les plus sympathiques que les artistes byzantins du IXe siècle nous aient laissées.

Je citerai enfin deux belles pierres sculptées et rondes, qui ornent aujourd'hui la façade-nord de la Basilique, et dans lesquelles, comme dans la plaque que je viens de décrire, brillent toute la grâce, et l'habilité des artistes grecs. Dans l'une, un ingénieux filet d'osier tressé figure une croix dans un cercle; dans l'autre, un entrelac d'osier très ingénieux et élégant se marie à des feuilles de palmier. Ces deux formelles sont encadrées par une baguette artistement découpée.

Il eût été imprudent de juger l'art byzantin du IXe siècle sur

les rares fragments de Grado, mais non sur le grand nombre que nous offre la Basilique de saint-Marc. Ce qui nous encourage à le faire sans crainte, c'est, avant tout, la grande variété de formes et d'éléments qu'elle nous présente; ensuite la probabilité que leurs auteurs venaient directement du principal foyer artistique de l'Orient, c'est-à-dire de Constantinople; et enfin le fait que leur style se trouve en harmonie parfaite avec les nombreuses sculptures, que l'on conserve encore aujourd'hui à Constantinople et à Athènes; le lecteur peut s'en convaincre en regardant les photographies de l'ancienne Cathédrale et du Musée d'Athènes, ou les œuvres de Sal-

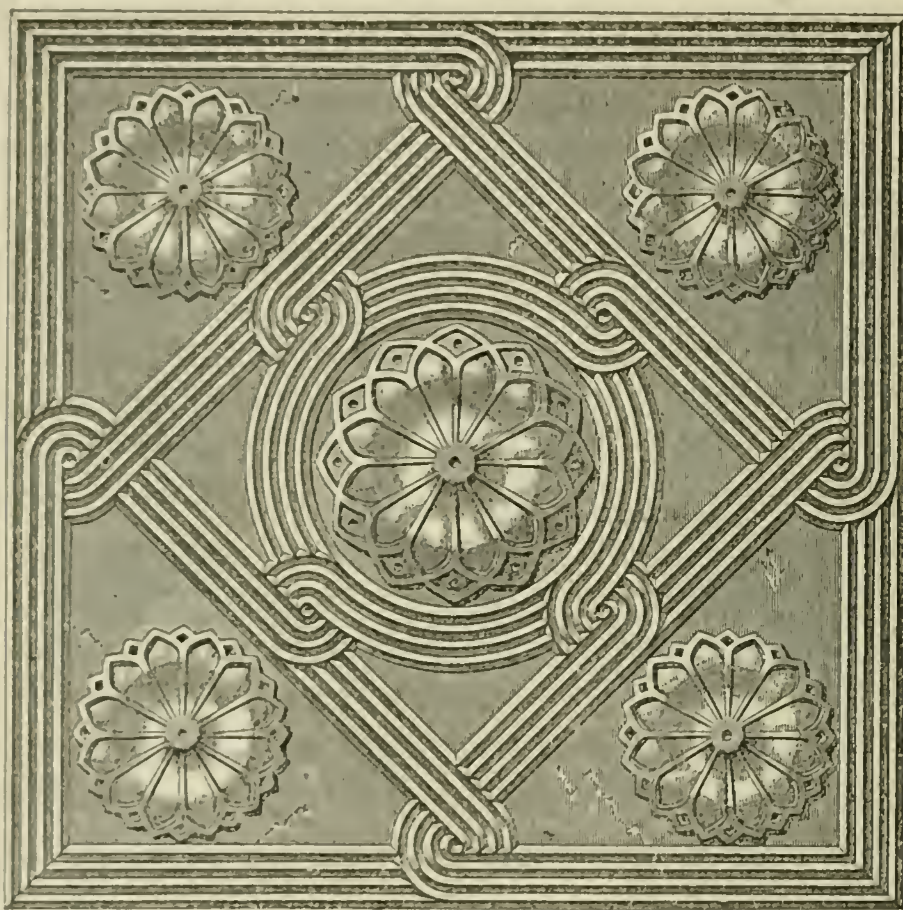
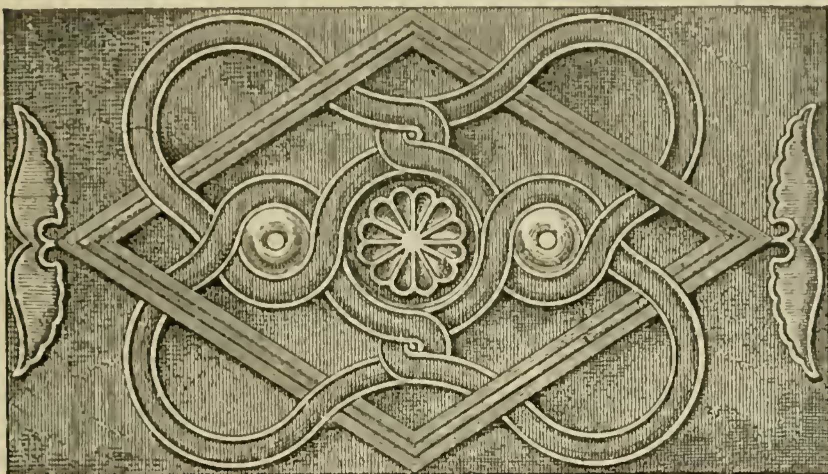
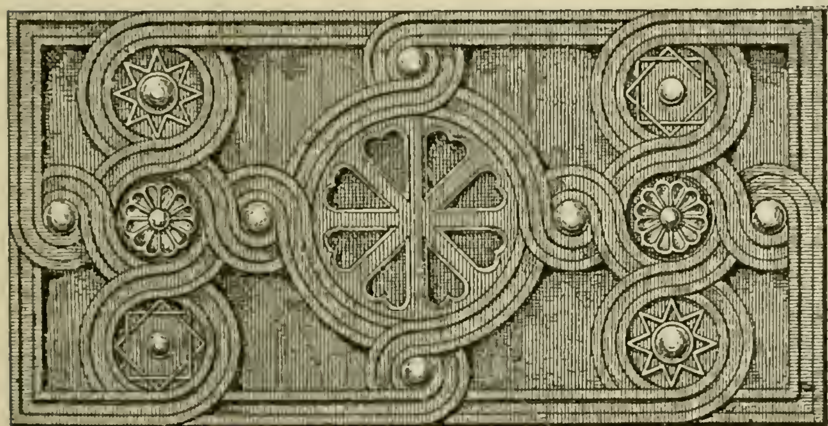


Fig. 147. — Parapet existant à Constantinople — IXe siècle (d'après Salzemberg)

zemberg, de Pulgher et de Castellazzi. Le jugement donc le plus impartial que l'on puisse en tirer, c'est que l'art byzantin du IXe siècle n'est, en perfection, nullement supérieur a celui du siècle précédent, si bien que ce ne serait certainement pas une exagération de lui appliquer l'épithète de barbare. Cette barbarie apparaît surtout dans les représentations de figures d'animaux (car les figures humaines y manquent absolument), où la forme, le dessin et le modelé laissent encore tant à désirer. L'élégance de certaines compositions décoratives ne saurait atténuer ce jugement, car on y reconnaît encore le siècle précédent.

Toutefois l'art byzantin du X[e] siècle, importé en Italie, put triompher de l'art italien ; et il le put d'autant plus facilement au commencement de ce siècle, que nos artistes sortaient à peine de l'abîme où ils étaient tombés pendant le siècle précédent. Si le seul fait de venir de loin vaut bien souvent aux étrangers une auréole de réputation et de respect, souvent fausse et mal fondée, se figure-t-on avec quelle vénération, avec quelle faveur, durent être accueillis et considérés alors par les Vénitiens, ces artistes, qui, déjà forts de ce qu'ils avaient été envoyés par l'empereur grec et venaient de Byzance, la capitale la plus riche et la plus admirée de cette époque, avaient pu d'ailleurs montrer par des faits combien ils étaient supérieurs aux nôtres. Les Vénitiens s'empressèrent de les utiliser le mieux qu'ils purent dans la construction des édifices religieux et civils de leur nouvelle ville, comme en font foi les splendides restes de saint-Marc, et plusieurs autres sculptures dont je vais parler.





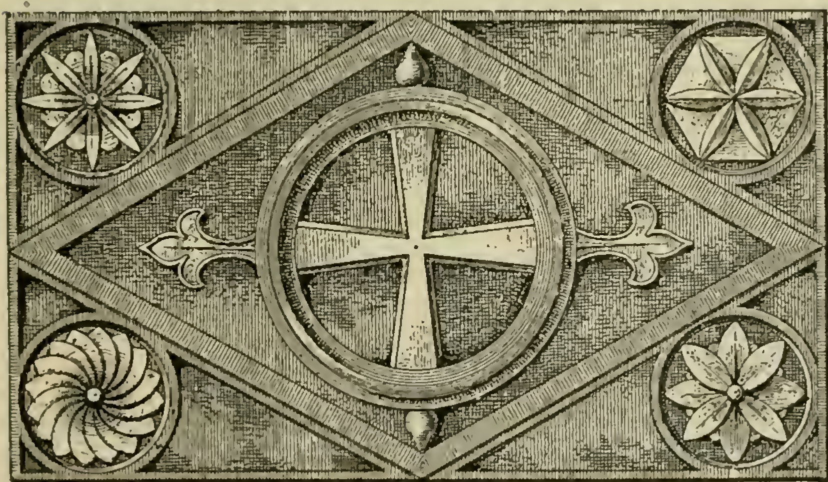


Fig. 148-150. — Parapets de l'église de la Mère de Dieu à Constantinople — IX[e] siècle. (d'après Pulgher).

Parmi les sculptures, qui devaient appartenir à des églises, citons un parapet aujourd'hui enchâssé sur la façade d'une maison

dans la Calle lunga à saint-Siméon-le-petit, et quelques autres sur la façade de l'église de saint-Jean-et-saint-Paul. Ils sont ornés de rosaces et de nœuds sur une base carrée ou rhomboïdale; et dans ces parapets, tant l'idée, que les détails et l'exécution, montrent évidemment une étroite parenté avec des sculptures analogues du saint-Marc des Partecipazì.

On peut en dire autant d'un petit pilastre de balustrade de chœur, que l'on voit employé comme matériel de construction dans le mur-sud du cloître de saint-Grégoiré, et sur lequel de fins entrelacs mixtilignes, encadrés de petites tresses, trahissent un ciseau grec. C'est peut-être là le reste du saint-Grégoire primitif, que Galliciolli nous déclare avoir été précisément construit au IXe siècle.

On conserve aux Archives d'État aux Frari un chapiteau mutilé provenant de saint-Hilaire, qui rappelle, par l'idée et le style, les quatre du tombeau de la dogaresse dans le vestibule de saint Marc. Toutefois, dans celui-ci, le style du IXe siècle est accusé plus nettement, à cause de l'emploi qu'on y a fait des feuilles de convention alors en usage.

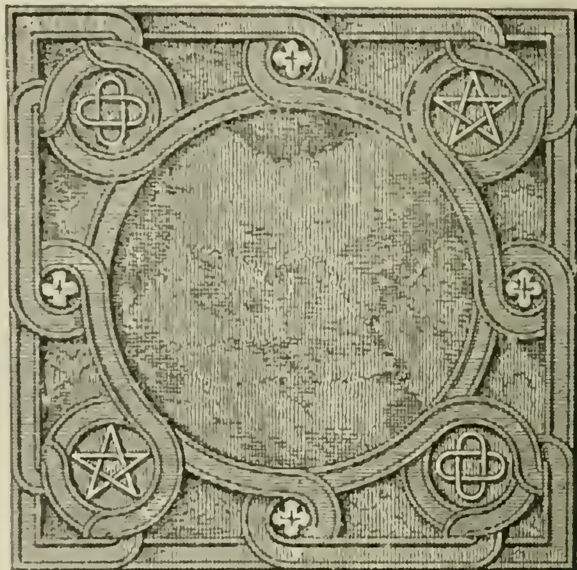


Fig. 151. — Parapet dans l'église de la Mère de Dieu à Constantinople — IXe siècle (d'après Pulgher).

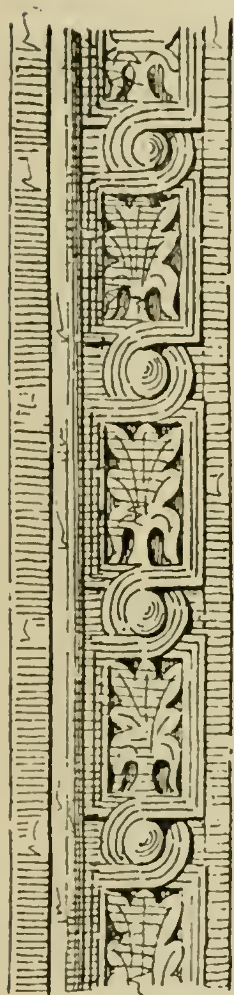
Nous trouvons plusieurs autres sculptures dûes aux mêmes ciseaux au Musée Municipal. On y voit une plaque de pierre provenant également de saint-Hilaire, sur laquelle est sculptée en bas-relief une croix grossière et sans ornements, plantée sur un demi-disque et flanquée, au dessus, de deux Ω, au dessous, de deux A, les uns et les autres pendant de cette croix. Les extrémités recourbées de la croix, semblables à des anses, trahissent une main grecque.

Citons encore une autre pierre provenant de l'Ile de Poveglia. Sa destination religieuse ressort du grand monogramme du Sauveur, en forme de roue, qui, percé à jour, en occupe la partie supérieure, tandis qu'une rosace cruciforme en bas-relief, inscrite dans un carré fleuri entouré de quatre palmes, orne la moitié inférieure de chaque bande du parapet.

On attribue aux artistes grecs, qui élevèrent saint-Marc, un certain vase sans fond du même Musée, finement orné de bas-re-

liefs représentant des vases, d'où sortent des pommes de pin, flanqués de paons, de griffons, de harpies, alternant avec de larges feuilles de palmier. Le ciseau en est timide, le dessin grossier, mais non dépourvu d'une certaine grâce et assez correct.

Un autre parapet mutilé du Musée Municipal, de provenance inconnue, accuse le style byzantin du IXe siècle; toutefois il présente dans ses entrelacs et dans ses rosaces trop de perfection rigoureuse dans l'exécution, pour qu'on puisse l'attribuer aux artistes qui ornèrent saint-Marc. Il appartient sans doute à la fin du IXe siècle, et fut probablement sculpté en Grèce par un artiste qui avait, jusqu'à un certain point, subi l'influence mahométane. Il a certainement de mahométan la bande extérieure, ornée de reliefs plats et capricieux, qu'on prendrait, à première vue, pour des caractères arabes.



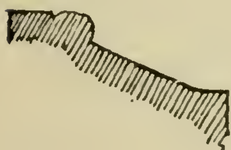
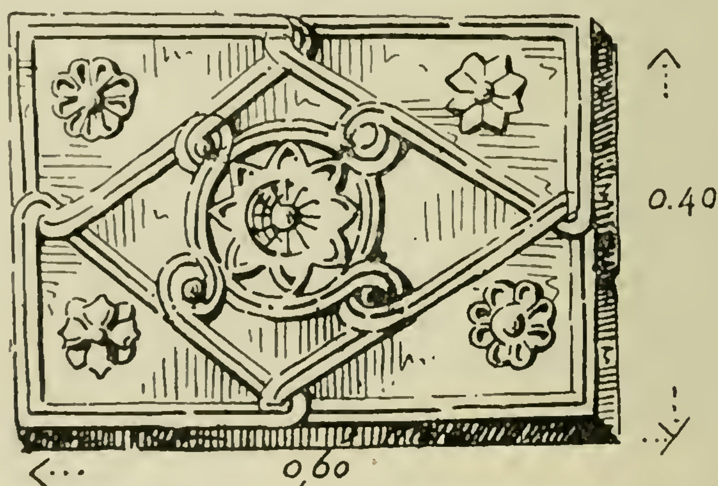


Fig. 152. — Jambage de Porte trouvé à Athènes. — IXe siècle (d'après Castellazzi).

Venise peut nous offrir de ce IXe siècle ce qu'aucune autre ville de l'Italie n'est capable de nous montrer, c'est-à-dire quelques restes de maisons. Si les soixante-dix mètres de corniches à grandes feuilles, que nous avons vus dans saint-Marc, ne témoignaient par leur style et leur quantité qu'ils appartenaient autrefois à la basilique primitive, nous le saurions par ce seul fait que plusieurs maisons et palais de la ville possèdent de semblables corniches. Il y en a sur la façade d'une maison sur le quai des Boucheries, près de la rue Sansoni; sur une autre à saint Cassiano, sur le Grand Canal où est mort le peintre regretté Favretto; sur le palais Da Mosto au passage des saints-Apôtres; sur le palais Bembo, également sur le Grand Canal; sur une maison contigüe à la Préfecture: sur la porte de côté de l'église des Carmes, et sur une maison située sur la rive du Carbon près du petit palais Dandolo, où la corniche, qui subsiste en petits fragments, est, quoique sœur des autres, un peu moins grossière. Ces corniches ne forment jamais le couronnement de l'édifice, mais celui du rez-de-chaussée, comme les corniches de même caractère, mais d'un style meilleur, que l'on voit sur les maisons du Xe ou du XIe siècle.

Dans la dernière maison dont je viens de parler, la corniche pa-

raît n'avoir jamais été touchée, car au-dessus d'elle, aux deux extrémités de la façade, s'élevaient deux longs petits arcs en bas-relief, dont l'un est encore à sa place, formés de membrures pesantes et terminés au sommet par une corniche à gorge renversée, de caractère byzantin, dont il reste des traces à l'autre extrémité. Ce sont là les restes les moins abîmés des maisons de cette époque reculée, que les siècles et les hommes aient respectés; c'est, après le palais de Théodoric à Ravenne, la plus ancienne partie de maison du moyen âge qui nous reste en Italie. Elle est donc très précieuse, tant parce qu'elle a été témoin de la splendeur et de la richesse de Venise à une époque si pauvre et si barbare, que parce qu'elle nous apprend que le type des maisons purement vénitiennes était déjà tout à fait formé au IXe siècle; car cette corniche et ces arcades décoratives montrent dans leur agencement une ressemblance si parfaite avec des détails analogues de palais plus récents, comme le palais Da Mosto, qu'on peut raisonnablement croire que, même pour le reste, les riches habitations du IXe et du Xe siècles ressemblaient à celles des siècles suivants. — Et cependant cette maison, bien qu'elle soit précieuse, tombera bientôt avec beaucoup d'autres sous les coups de la pioche, guidée par cette manie insensée de détruire aveuglément qui semble distinguer la Municipalité de Venise, laquelle ne sait substituer aux anciens édifices que des constructions monstrueuses, dix fois plus informes que ce que produisaient les siècles de barbarie!



* *Fig. 153.* — Parapet trouvé à Athènes. — IXe siècle — (d'après Castellazzi).

De plus riches et non moins précieux fragments byzantins nous sont fournis par une autre maison, également condamnée à la démolition, attenante à la précédente; mais tous n'accusent pas le caractère du IXe siècle. A cette époque se rattachent, à mon avis, les deux pierres angulaires ornées de bas-reliefs, dont l'une repose à terre, et offre, sous une arcade, ornée de dentelures superposées à un listel, une grande croix en relief plat, aux extrémités terminées par des demi-cercles. L'autre peu élevée au-dessus du sol, est for-

mée de deux petites arcades jumelles ornées de tresses, supportées au centre par une colonnette octogone à chapiteau timidement découpé en acanthe épineuse. Sous les petites arcades et le long des petits pilastres de côté apparaissent également les dentelures originales de l'autre pierre.

Je connais deux autres pierres angulaires de nos plus anciens palais; l'une se trouve au Musée Municipal, l'autre à celui de l'Estuaire [1]) à Torcello. La première a été récemment découverte en creusant les fondations de la nouvelle aile du Musée même, et offre trois petites arcades supportées, latéralement, par deux petits piliers octogones, au milieu, par deux colonnettes, qui à mi-fût s'entrelacent comme des serpents. C'est le plus ancien exemple de colonnes ophitiques que je connaisse en Italie: bizarrerie dûe sans doute aux Byzantins, comme cela est évident pour quiconque étudie les antiquités grecques du IXe siècle. Si les artistes lombards du XIIe siècle la connurent et en firent grand usage, elle leur fut donc suggérée par l'art byzantin, et ils l'apprirent sans aucun doute à Venise. Entre les entrelacements de ces deux colonnettes est nichée une croix de caractère byzantin pur, du siécle que nous étudions. On peut en dire autant des larges chapiteaux à panier, des bases, et des diverses autres montures.

La pierre angulaire du Musée de Torcello, provenant de Venise, est ornée, de chaque côté, d'une seule arcade, soutenue par deux colonnettes. La rudesse du ciseau, la négligence de la facture, et le caractère des moulures, se rapportent au IXe siècle et au style de la précédente.

Toutes ces sculptures sont de la même époque et du même style que les deux margelles de puits existant encore à Venise, l'une dans le dépôt d'Antiquités que Mr Marcato possède dans les environs de saint-Martial, l'autre dans la Cour Battaggia ai Birri [2]). La première est un cippe romain cubique, converti en margelle, sur deux côtés

[1]) C'est un nouveau Musée contenant une importante collection d'objets anciens, réunis par M.^r^ le Comm.^r^ César Auguste Levi, qu'on ne saurait trop remercier de les avoir généreusentent offerts au public. On y voit, mis en sureté, plusieurs objets précieux, que l'incurie de la Municipalité de Venise et des Conservateurs du Musée Municipal, avait condamnés à la dispersion. Merci donc à Mr Levi; puisse la gratitude, que lui doivent tous ceux qui se livrent à l'étude des souvenirs de la Patrie, l'encourager à persévérer dans sa noble entreprise, car il y a encore beaucoup à sauver à Venise!

[2]) Voyez « *Raccolta delle Vere da pozzo esistenti in Venezia* » F. Ongania, éditeur, 1889.

duquel on a exécuté de petites arcades, seules ou accouplées, soutenues par des colonnettes octogones angulaires, et par un petit pilastre central orné de petits rinceaux à feuilles de palmier. Les chapiteaux en sont unis ou grossiers; les archivoltes découpées à petites feuilles; le bord supérieur orné d'une tresse, et les champs intermédiaires de figures de harpies ou de feuilles jumelles. Il faut remarquer la forme cylindrique donnée au noyau central au-dessous des petites arcades, peut-être dans le but de donner plus de relief aux colonnettes angulaires, ou de les isoler.

Nous voyons cette idée développée et presque perfectionnée dans l'autre margelle aux Birri; elle offre l'aspect pittoresque d'un cylindre enfermé dans un cube percé de huit arcades accouplées soutenues par de petits pilastres, qui dans les angles restent tout à fait isolés. Les bandes de la base et du couronnement, les petits pilastres et les archivoltes, sont ornés abondamment et diversement d'entrelacs, de rinceaux, de cordons, de branches, de palmes, qui, même à travers leur grossièreté, laissent deviner le ciseau facile et élégant d'un artiste grec, ou, pour le moins en grande partie, son intervention. Des arbrisseaux fleuris, peuplés de grossiers petits oiseaux, enrichissent les superficies du cylindre, tandis que les curieuses dentelures, que nous avons vues sur le quai du Carbon, reparaissent encore sous les archivoltes de cette précieuse margelle.

Comme reste d'habitation et de travail byzantin, je ne saurais montrer qu'un fragment de corniche, existant aux Archives de l'État aux Frari, provenant d'une maison voisine du passage de la Madonnetta. C'est une gorge gracieusement découpée à petites palmes de style grec, renfermée par des listeaux et des dentelures cubiques.

La dernière sculpture de Venise, dans laquelle j'ai pu reconnaître le cachet grec du IXe siècle, est le devant d'un sarcophage trouvé, en 1807, dans l'église aujourd'hui démolie de saint-Dominique de Castello, et qu'on peut voir actuellement dans la cour du Séminaire Patriarcal. La courte bande du centre, portant l'inscription suivante: + IHC REQVIISCIT : VITALES ET PAVLINA IVGALES EIVS: + est entourée d'entrelacs compliqués d'osier, qui, comme celles de certains parapets de saint-Marc, montrent toute l'élégante désinvolture du ciseau grec.

TORCELLO. — Hors de Venise et de Grado, nous ne trouvons dans les lagunes d'autres travaux grecs du IXe siècle qu'au Musée de Torcello; c'est un chapiteau de colonne, de dimensions moyen-

nes, qui comme ceux de saint-Marc et de saint-Hilaire, offre dans l'ensemble la forme de panier et est orné de bandelettes cannelées et recourbées, de petites palmes, de feuilles de laurier et de rosaces: le tout distribué avec une certaine grâce. Il rappelle certains chapiteaux de la balustrade de saint-Luc près d'Athènes, ouvrage du IXe siècle.

Hors des lagunes vénitiennes, j'ai retrouvé dans trois villes seulement des traces du style byzantin du IXe siècle, à Padoue, à Bologne et à Ancône. Pourtant ce qu'on y voit se borne à des fragments de peu d'importance, qui pourraient y avoir été transportés des lagunes, longtemps après. Mais cette supposition ne saurait détruire la possibilité qu'un artiste grec, après avoir travaillé à Venise, y ait été appelé de quelque autre ville, et exercé son talent.

Pour ce qu'il en reste à Padoue, ce sont plusieurs mètres de corniche à grandes feuilles, tout à fait semblable à celle de l'ancien saint-Marc et des maisons vénitiennes, qui se trouve sous le balcon de la façade de saint-Antoine. Elle a servi de modèle à beaucoup d'autres corniches moins ornées, qui courent le long du fronton de cette même façade, et à certaines autres que l'on voit à l'extérieur du vieil Hôtel de Ville, œuvres du XIIIe siècle.

A Bologne, nous avons deux parapets, dont un mutilé, qui se trouvent au Musée de cette ville. Dans l'un, qui offre un rhombe noué à un rectangle et en même temps à des cercles inscrivant des rosaces de relief plat, on voit évidemment le même style que sur plusieurs parapets de saint-Marc. L'autre, au contraire, s'en écarte beaucoup avec ses cercles noués, qui en tournant à leur tour produisent de nouveaux cercles et inscrivent des croix et des feuilles.

Ce que j'ai trouvé à Ancône, consiste en quelques rares fragments de petits pilastres et de parapets ornés des entrelacs habituels de bandellettes et de rosaces, enchâssées au milieu de certaines arcades de la bizarre façade de sainte-Marie-in-Piazza.

Comme au VIIIe siècle, les pauvres artistes italiens avaient retiré un très grand avantage de l'exemple des Byzantins; ainsi firent à leur tour, au IXe siècle, ceux qui résidaient dans les lagunes. Leur profit aurait été probablement plus grand, s'ils avaient trouvé dans l'art de leurs maîtres quelque chose de plus parfait. Mais si l'art byzantin se maintenait à un niveau très inférieur, nos artistes purent cependant en apprendre quelque chose de bon, ainsi que les monuments en font foi.

VENISE. — L'art italo-byzantin du IXe siècle et de la première

moitiè du Xe n'est plus représenté à Venise par aucune construction, car la seule qui me reste à indiquer, offrant plutôt dans ses détails le style byzantin que l'italien, ne peut témoigner de l'intervention de l'art indigène. Telle est la crypte de l'église de saint-Zacharie. Ont lit dans les *Annales du Monde* de Stefano Magno [1]), à Pietro Tribuno (année 888-912): „ *Les annales disent que ce Doge fit faire „ à saint-Zacharie un monument à l'imitation de celui de Notre- „ Seigneur, auquel on arrivait par un double escalier et que plus „ tard Hélène Donado abbesse, en 1460, voulant démolir l'église, „ le tombeau fut porté de sa place sous le portique jusqu'au mo- „ ment où fut terminée la nouvelle église, et alors placé sous le „ maître-autel* „. „ *Sono annalj dicono questo Doxe in san Zacha- „ ria haver fato far uno monumento al muodo de quello de no- „ stro Signor al qual se andava per una scala in do rami, el qual „ poi in tempo de Helena Donado abadessa in el 1460 volendo desfar „ la giesia fo trato de li et posto soto el portego fin fo fato la giesia „ nova et poi fo messo sotto lo altar mazor* „. Par ce monument ou sépulcre fait à la manière de celui du Sauveur, on ne peut entendre ici que la crypte, à laquelle on descendait précisément par deux escaliers, dont un subsiste encore dans la petite chapelle de la vieille église, tandis qu'il ne reste que la trace de l'autre. Le naïf chroniqueur a, du reste, confondu la crypte avec le sarcophage qui devait renfermer le corps de saint-Zacharie, comme il le montre en disant qu'il fut placé sous le maître-autel de la nouvelle église. Cette crypte est un souterrain peu allongé, qui correspondait au fond de la nef centrale, c'est-à-dire au chœur de la vieille basilique, partagé en trois petites nefs par deux rangées de colonnettes octogones supportant des voûtes à croisée. Comme l'ensemble, les détails, c'est-à-dire les chapiteaux, imitent ceux de l'ancienne crypte de saint-Marc, ayant la forme de panier et les cymaises ornées de dentelures.

Le plus grand contingent des travaux de style italo-byzantin, existants à Venise, se compose des margelles de puits qui y restent encore au nombre de dix-sept. Mais sept appartiennent à des marchands d'antiquités et sont par conséquent continuellement exposées à abandonner les lagunes; six sont conservées au Musée Municipal, trois dans des habitations particulières, et une seule sur une place publique.

[1]) *Musee Municipal, manuscrit Cicogna*, 266, page 66 au verso. Je dois la connaissance de ce précieux document à la courtoisie du savant Docteur et Ingénieur Jean Saccardo.

Tandis que les margelles de cette époque, que l'on voit à Rome, présentent toutes la forme cylindrique, celles de Venise sont souvent extérieurement cubiques et quelquefois près de cippes antiques ou de tronçons de colonnes romaines, auxquelles on a ajouté des croix, des palmes, des roses, des rinceaux ou des animaux symboliques. Il y en a deux de cette espèce au Musée Municipal, provenant de Torcello, et que l'on doit par conséquent regarder comme des débris romains de la malheureuse cité d'Altino. On a sans doute adapté à cet usage, vers la même époque, plusieurs margelles, qui n'étaient autre chose que de grands chapiteaux corinthiens de vieille date.

Mais qu'elles soient rondes ou carrées, ces margelles de puits offrent généralement des ornements très rudimentaires. On reconnaît très facilement sur leurs côtés tous les motifs de décoration, que nous avons vus sur les parapets des diverses églises du IXe siècle en Italie et en Dalmatie. Ce sont toujours les mêmes entrelacs mixtilignes, les mêmes petites arcades renfermant des croix, des palmes, des vases grossiers, ou de très barbares volatiles, les mêmes superficies à rinceaux de palmes, les mêmes cercles noués, des agneaux crucifères, des roses, des feuilles de laurier, des lis, des fusarolles, des cordons et tous les détails et les caprices qui sont le propre de nôtre style, de sorte qu'il serait inutile et fastidieux de les décrire un à un. Plusieurs d'entre eux, au reste, méritent une mention spéciale, parce, que dans leurs décorations, l'artiste s'est plutôt inspiré du génie grec du VIIIe siècle que du style italo-byzantin. Ces puits, que je persiste néammoins à assigner au IXe siècle, se trouvent l'un dans la Cour du Pestrin à santa Maria Formosa, l'autre dans une maison à saint Antonin, Calle dell'Arco.

On voit un reflet lointain de certaines formes byzantines dans les croix d'une curieuse margelle de puits de forme cubique que possède M.^r^ le Cheval.^r^ Guggenheim, bien que l'incroyable grossièreté du ciseau montre une main des moins habiles. Je juge que c'est la plus ancienne qui reste à Venise; elle n'est certainement pas indigne du VIIIe siècle.

Une petite margelle de puits cylindrique, ornée de petites arcades, de palmiers et de rinceaux, qui embellissait autrefois la cour d'une maison à sainte Marguerite et qui appartient actuellement à Mr Marcato, marque au contraire un certain progrès de l'art italo-byzantin. Mais celles qui pourrait, mieux que toute autre, montrer le profit, tiré par les artistes italiens, de l'étude des œuvres byzantines,

n'est plus à Venise depuis quelques années. J'en conserve cependant une photographie, d'après laquelle est dessinée la figure 155, et qui peut donner une idée des proportions bien entendues de ses belles

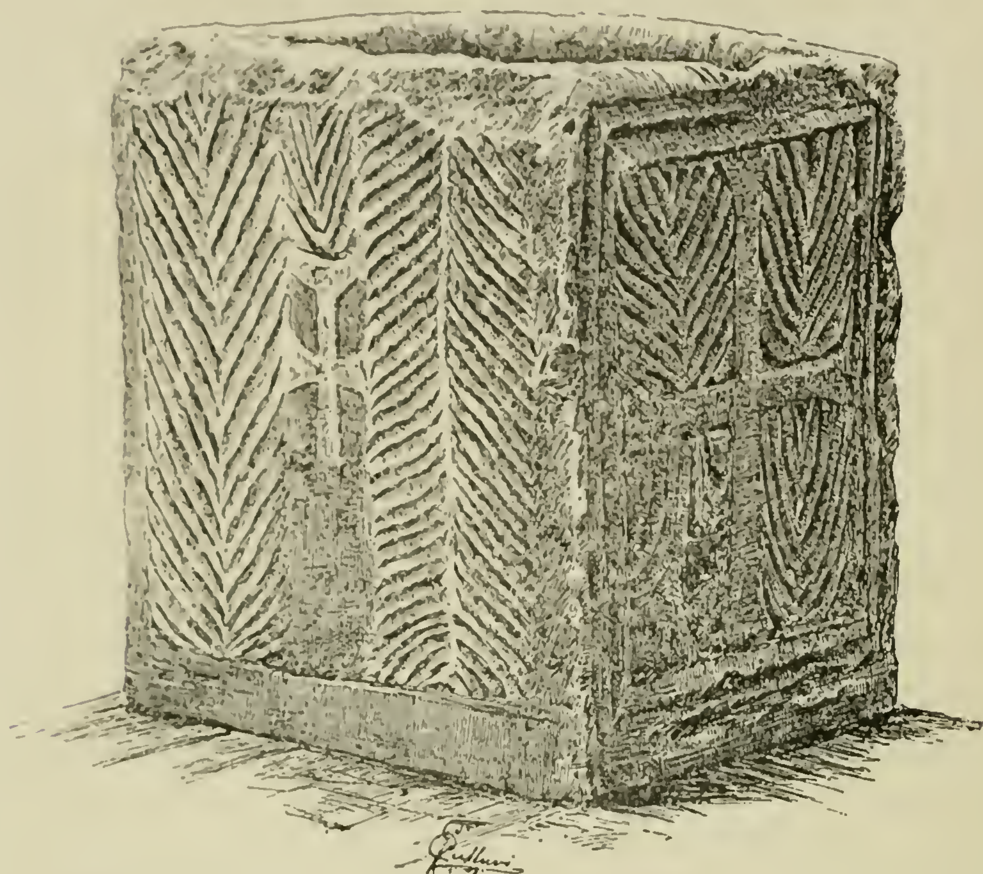


Fig. 151. — Margelle de puits appartenant à M.r le Chev.r Guggenheim — Venise — Fin du VIIIe siècle (?).

bandes et du bon goût de certains détails. Il y a même dans l'ensemble tant d'harmonie et de grâce, que si l'on ne constatait pas les mêmes qualités sur d'autres travaux évidemment italiens, que nous verrons plus loin, on serait tenté de l'attribuer à un ciseau grec [1]).

Les autres sculptures peu nombreuses du IXe siècle que conserve Venise, répondent à ces progrès de l'art italo-byzantin à l'école de l'art grec. Telle une pierre, sur laquelle est sculptée la représentation symbolique habituelle de la croix au milieu d'arbres, placée sous un arc, que l'on voit dans le Baptistère de saint-Marc. Deux autres semblables et d'une facture plus soignée, quoique d'un dessin rudimentaire, se trouvent au Musée Municipal, en même

[1]) Un auteur a pris pour un travail de cette époque la margelle cylindrique d'un puits qui se trouve dans la cour du Palais Lorédan, Hôtel de ville actuel. Ses décorations peuvent, à première vue, sembler appartenir au IXe siècle. Mais en l'observant plus attentivement, on découvre par certains détails, style Renaissance, que ce doit être une reproduction libre d'une margelle byzantine, faite au XVIe siècle.

temps qu'une troisième couverte de cercles fleuris et entrelacés, dont les bandelettes sont tracées à la manière grecque de cette époque. Elles proviennent du Palais Farsetti.

Le devant d'un sarcophage de ce style, enrichi de tresses et d'inscriptions est conservé dans une salle du Palais Ducal; quel-



Fig. 155. — Margelle de puits autrefois à Venise — seconde moitié du IXe siècle.

ques fragments d'un autre sarcophage, orné des croix habituelles au milieu de palmes et de roses, se trouvent au séminaire patriarcal, et quelques autres sculptures d'une importance variée chez quelques antiquaires. Venise en regorgerait si les armateurs d'antiquités ne l'avaient saccagée pour enrichir les Musées étrangers. Toutefois ceux-ci la croient beaucoup plus riche en antiquités qu'elle ne l'est actuellement, et continuent à en exporter une quantité considérable de travaux soi-disant du IXe siècle, mais en réalité du XIXe. Si l'on voulait séparer les ouvrages authentiques des contrefaçons, certains Musées du nord et surtout d'Amérique, seraient considérablement décimés et il n'y resterait rien!!!

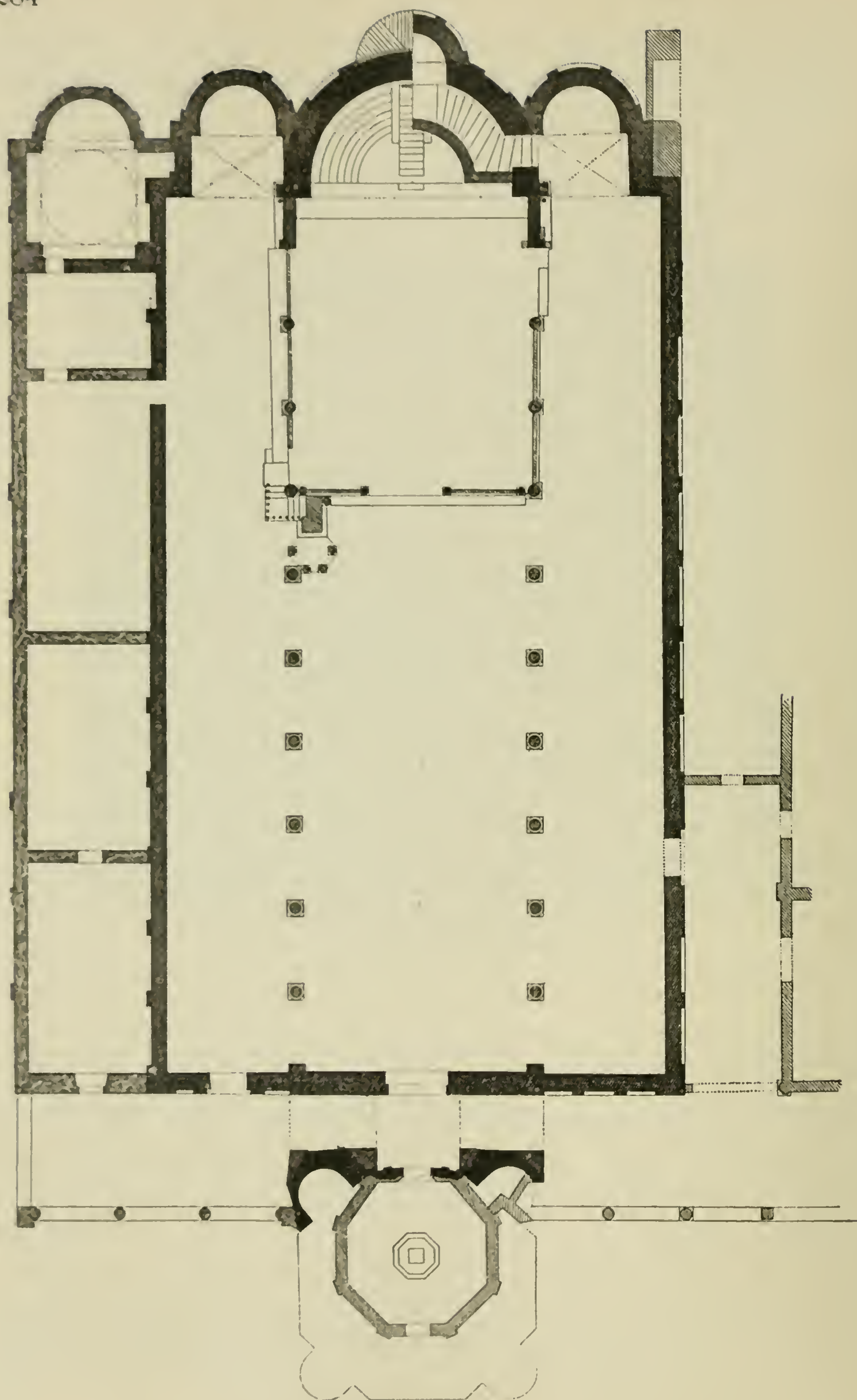


Fig. 156. — Plan de la Cathédrale de Torcello — actuellement.

TORCELLO. — Les seuls travaux d'architecture italo-byzantine, que les siècles aient épargnés, se trouvent à Torcello. Le Diacre Jean a écrit dans sa chronique, à propos de Torcello, qu'en 864 « *Ecclesia Sanctae Dei Genitricis et Virginis Mariae* (c'est-à-dire la Cathédrale) *quae vetustae pene consumpta manebat, a Marini patritii filiis consolidata est.* ». L'examen de la Cathédrale nous apprend de suite que le travail de 864 ne fut pas seulement une simple consolidation de l'édifice, mais une reconstruction presque générale des murs d'enceinte et même une certaine augmentation de sa superficie.

On croit généralement qu'à cette époque il n'était plus question, dans les lagunes, des artistes grecs qui avaient élevé saint-Marc, car dans cette reconstruction de la Cathédrale de Torcello, rien ne rappelle le génie grec; tout y porte l'empreinte du style italo-bizantin. Des anciennes murailles il ne restait que l'abside, de chaque côté de laquelle on éleva deux chapelles, comme un prolongement des petites nefs et on les couvrit, de voûtes à croisée et terminées par de petites absides. Ces appendices nous donnent l'idée des églises de la même époque de Milan, et d'Alliate, et nous la retrouvons encore dans les décorations architectoniques des murs extérieurs, consistant en de longues saillies verticales, qui, autour des absides, finissent dans le haut par les indispensables petits arcs en relief. Ces saillies furent également ajoutées à la vieille muraille de l'abside centrale. La nature du sol ne permettant pas une crypte semblable aux cryptes lombardes, on eut recours à l'expédient d'un souterrain profond semi-annulaire le long du mur intérieur de l'abside, ce qui fut cause que l'on dut masquer le rehaussement considérable des voûtes par ces grands escaliers intérieurs, véritable héxaèdre choral, que tout le monde connaît. Ce fut alors que l'on adossa à l'extérieur de l'abside une autre petite abside qui correspond à la crypte et en contient l'autel.

La façade du Dôme fut également ornée des mêmes saillies que les côtés; mais comme elles étaient beaucoup plus rapprochées, elles purent être reliées dans le haut au moyen d'un arc par chaque champ. Le passage existant entre la partie inférieure du centre de la façade et l'ancien Baptistère fut alors couvert de voûtes à caissons qui existent encore et constituent un robuste porche. Personne, du reste, ne saurait douter de l'âge, que j'ai attribué à ces constructions, car leurs détails mêmes architectonico-décoratifs offrent le cachet indubitable du IXe siècle. Ainsi les petites consoles,

qui soutiennent les petits arcs en saillie des absides, supportent des croix sculptées qui appartiennent évidemment à cette époque; les arcades intérieures des petites chapelles reposent sur de petites corniches à tresses et à feuillages découpés de style italo-byzantin pur. On peut en dire autant des jambages des voûtes de l'atrium où d'anciens chapiteaux ioniques romains, renversés, sont évidemment enrichis de sculptures de 864.

Mais tous ces détails ne nous représentent pas aussi bien le talent de ces artistes restaurateurs, que les autres travaux de sculpture existant à l'extérieur de la Cathédrale ou dans la sacristie. Les jambages de la grande porte (que Selvatico attribue au IVe siècle) sont d'une richesse inouie, portant les motifs les plus variés de rinceaux, cercles, entrelacs, perles et croix, sculptés avec vigueur, avec sureté d'effet et avec une certaine grâce émanant de l'art grec. Du même caractère est un parapet mutilé, que l'on voit enchâssé avec d'autres fragments de plusieurs époques à l'extérieur, près de la porte de côté de la Cathédrale, et certains fragments de jambages de porte, qui ornent le lavabo de la sacristie. A ces sculptures se rattachent, par le style et par l'époque, deux chapiteaux du portique de la façade au nord du Baptistère, dont l'un est orné de grossières feuilles d'acanthe, l'autre de tigettes capricieusement distribuées.

En même temps que la Cathédrale, ou peu après, mais par les mêmes ouvriers, dut être bâtie ou rebâtie l'église contigüe de sainte-Fosca, qui avait sans doute alors l'aspect d'une petite basilique à trois nefs terminées par trois absides. Les deux petites absides latérales, qui par leur style s'éloignent de celle du centre et du reste de l'édifice actuel, offrant le style italo-byzantin, et l'une d'elles même un bas-relief avec croix et roses, sont, à mon avis, un reste de l'église du IXe siècle. C'est encore à ce siècle que paraissent appartenir deux pierres sculptées, enchâssées de chaque côté de la porte principale, sur lesquelles sont sculptées des croix au-dessous d'arcades au milieu de roses, de palmes, de branches de vigne, dans le style élégant et presque grec, que nous avons admiré dans la Cathédrale voisine.

Les sculptures de ce style sont nombreuses dans les deux Musées de Torcello, les unes plus les autres moins parfaites ou précieuses. Au premier rang figurent certains parapets sur lesquels sont sculptés des roues, des carrés superposés enrichis de roses, de lis, de palmes et d'entrelacs; de nombreux chapiteaux de pe-

tite dimension et beaucoup de cymaises ou de tailloirs ayant la forme de consoles, richement ornés, restes sans doute de quelque balustrade de chœur; et un grand nombre de frises de couronnement découpées en tresses et en tigettes, souvent accompagnées d'inscriptions.

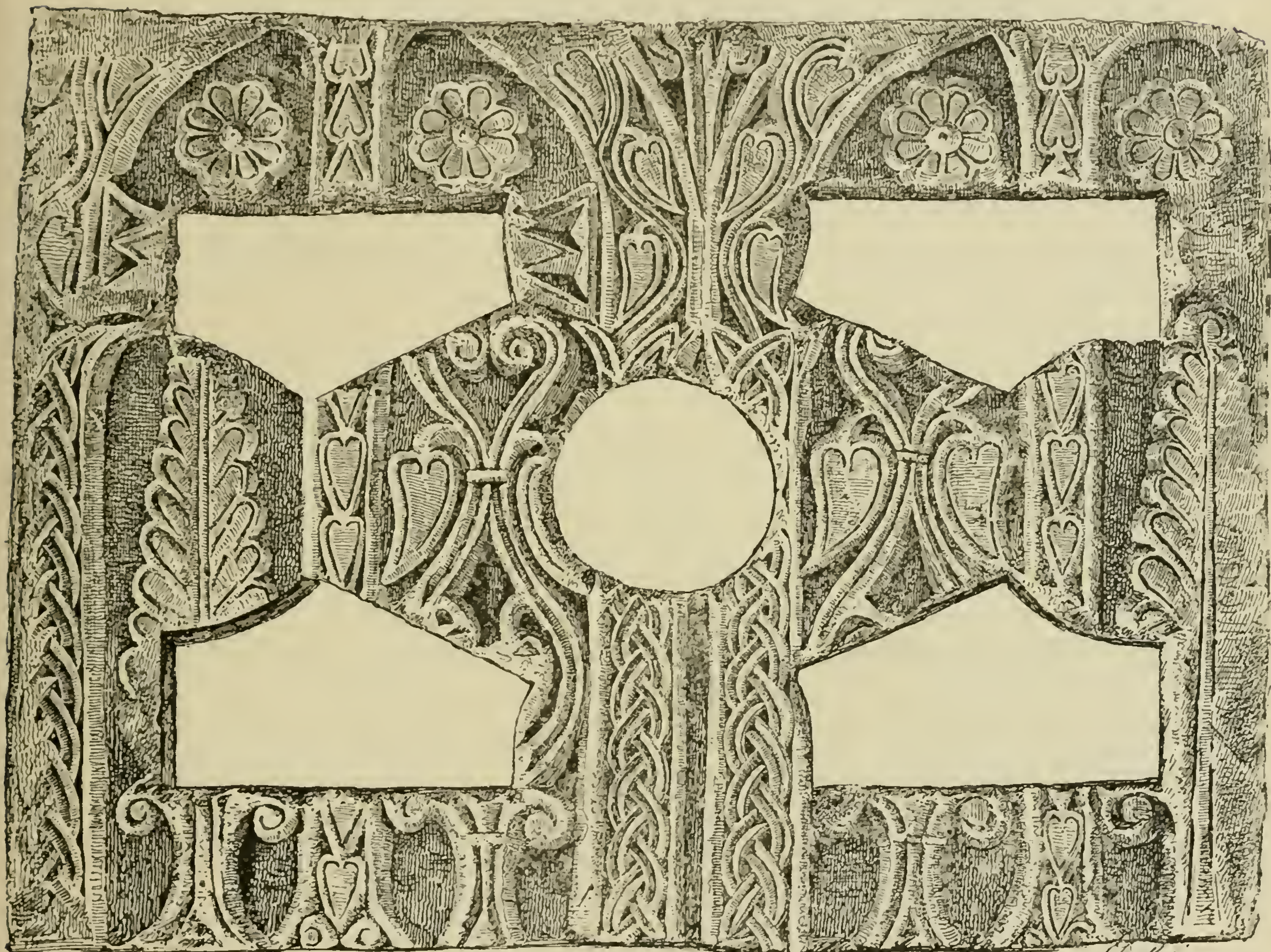


Fig. 157. — Parapet de la Cathédrale de Torcello. — a. 874.

MURANO. — L'ile la plus riche en sculptures italo-byzantines est Murano. Sa fameuse Cathédrale a du certainement subir au IX[e] siècle une réédification, ou une restauration radicale, témoins les nombreuses sculptures de style italo-byzantin, que conservent encore ses murailles extérieures, et toutes celles que l'on a découvertes, lors des dernières restaurations de l'édifice actuel, élevé vers l'an 1100. Le style de ces sculptures décèle une étroite parenté avec celui des travaux de la Cathédrale et de sainte-Fosca de Torcello, et comme ces derniers, représente ce degré de per-

fection, introuvable alors dans toute autre province d'Italie, qui est dû sans doute à l'exemple profitable des ouvrages italo-byzantins. Cette grande analogie de caractère entre les sculptures de Torcello et celles de la Cathédrale de Murano atteste déjà un synchronisme évident; mais nous en avons une autre preuve dans cette fameuse inscription mutilée, que l'on voit sur une des frises habituelles ou architraves des balustrades du chœur, ornées tout à la fois de tresses et de tigettes, qui se trouve encastrée à l'extérieur de l'église à côté de l'abside. Elle est ainsi conçue: ..... T SCE MARIE DI GENETRICIS ET BEATI ESTEFANI MARTIRI EGO INDIGNVS ET PECCATVR DOMENICVS T.....; et si ce dernier T, est, comme il est probable, le commencement du titre *torcellanus episcopus,* le Dominique mentionné ici ne peut être que Caloprino, qui siégeait entre 874 et 880.

Les deux morceaux de sculpture, les plus importants et les mieux conservés, sont deux grands parapets, dont l'un se voit dans une chapelle à l'intérieur de l'église, et l'autre ferme le dernier entre-colonne à droite du balcon extérieur de l'abside. Ils sont bordés et traversés de larges bandes, qui en divisent les champs en deux carrés; ce qui y domine, ce sont les entrelacs d'osier, les cercles et les rinceaux garnis de feuilles de palmier, les petits arcs semi-circulaires enchevauchés, comme on en voit sur les travaux grecs du VIII[e] siècle, des feuilles de laurier, des rosaces et des perles, distribuées avec assez de goût. Citons encore d'autres pierres, sur lesquelles sont sculptées des croix et des palmes au-dessous des arcades habituelles, ornées de tigettes rampantes, et surtout plusieurs archivoltes de ciboriums plus ou moins mutilées, parce qu'elles ont été employées vers l'an 1100, pour former les petits arcs des balustrades sur les balcons de l'abside. L'élégance et la netteté de leurs décorations ne le cèdent point aux parapets ci-dessus; de même les chapiteaux corinthiens, que l'on voit extérieurement aux côtés de l'abside et qui devaient sans doute soutenir à l'origine les archivoltes, dont nous venons de parler, sont supérieurs à n'importe quel chapiteau de style italo-byzantin. Dans ces chapiteaux, le délié des proportions, l'élégante originalité des détails et le fini de l'exécution, accusent un progrès réel de l'art.

A son tour le Musée de l'ile, qui s'est enrichi d'une quantité de dépouilles de l'ancienne Cathédrale, du Baptistère détruit et d'un ancien cimetière attenant, peut montrer de très nombreux fragments de sculptures italo-byzantines, tels que des archivoltes de

petits ciboriums, des parapets, de petits pilastres et des frises constamment couvertes d'une riche ornementation et quelquefois d'inscriptions souvent indéchiffrables. Quelques sarcophages grossièrement ornés d'entrelacs, de croix, de palmes, de roses et d'agneaux crucifères ont une grande importance. Le plus précieux de tous est celui dont le devant, découpé en double zône d'ornements, offre des cercles annelés et certains petits arcs recourbés et certaines plantes bizarres, qui trahissent une imitation évidente et presque servile de quelques motifs adoptés par les artistes grecs sur les parapets et surtout sur la cymaise de la porte principale de la basilique de saint-Marc.

JESOLO. — On a découvert dernièrement, dans les ruines de la Cathédrale de Jesolo, des sarcophages du même style, enrichis d'ornements, qui gardent encore le cachet du VIIIe siècle, ou d'entrelacs distribués de façon à rappeler certains parapets de saint-Abbondio de Côme.

CONCORDIA. — On conserve dans le vestibule du Baptistère de Concordia quelques parapets ornés de cercles entrelacés, de palmes, de lis et des motifs habituels, dont l'idée générale et la facture rappellent les meilleurs travaux du style que nous venons de voir à Murano, à Torcello et à Venise.

Ainsi l'art italo-byzantin, en pénétrant dans les lagunes, trouva d'abord un rival dans l'art grec; mais après la moitié du IXe siècle, il se trouva sans doute seul maître du pays, et en mettant à profit les sages leçons de son rival, il put parvenir à un tel degré de perfection, qu'il laissa derrière lui l'art des autres villes d'Italie. Mais la même cause qui accéléra son perfectionnement dans les lagunes, contribua, vers la fin du Xe siècle, à l'en faire entièrement disparaître, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Chapitre V.

L'ARCHITECTURE DANS LES LAGUNES ET DANS LA VÉNÉTIE

DEPUIS L'AN 976 JUSQU'À LA MOITIÉ DU XIe SIÈCLE.

VENISE. — La Basilique de saint-Marc, telle qu'elle fut élevée par les Partecipazi, dura jusqu'en 976, époque à laquelle, le peuple s'étant soulevé contre le Doge Pierre Candiano IV, et ayant mis le feu au Palais Ducal, les flammes gagnèrent de là l'église et y causèrent des dommages considérables. Le prince, objet de tant de haine, ayant péri, la couronne ducale fut placée sur la tête de Pierre Orséolo Ier, dont le premier soin fut de restaurer de ses propres deniers le palais et la basilique de saint-Marc. Qu'on ne croie pas cependant comme on l'a fait pendant plusieurs siècles, qu'il la reconstruisit entièrement, et encore moins qu'il l'agrandit; son œuvre se borna à réparer les désastres qu'avait soufferts l'édifice; car comme on le voit par les chroniques, la moitié seulement fut endommagée, c'est-à-dire le côté-est qui était le plus proche du Palais. La restauration ne dut donc pas durer longtemps; en effet, deux ans après (978), nous trouvons l'église déjà ouverte au public et au service religieux, et par conséquent, toute restaurée, au moins dans ses parties organiques. Puisqu'il est bien établi que l'église d'Orséolo n'était, ni plus longue, ni plus vaste, ni plus haute, ni organiquement différente de celle des Partecipazî, voyons si nous pourrons reconnaître, parmi les innombrables sculptures de la basilique actuelle, celles qui se rapportent à la restauration ou aux embellissements de 979.

Il est certain qu'après cette époque les édifices de Venise et des iles, dont on connaît avec précision la date de fondation ou de restauration, et dont il reste encore quelque chose, comme sainte-Marie-des-Vierges (983), la Cathédrale de Torcello (1008), la Cathédrale de Caorle (1038), montrent dans certains de leurs détails une originalité uniforme qui ne saurait facilement échapper aux regards. Ce sont surtout de beaux chapiteaux composites, finement découpés, et du meilleur effet, qui n'ont leurs pareils dans aucun autre siècle précédent; ce sont des corniches à feuillages sculptées avec une égale perfection; ce sont des parapets magnifiquement et élégamment surchargés de toute espèce d'ornements, qui s'écartent des

modèles du IXe ou du VIIIe siècle, ainsi que du style du VIe et du Ve siècles; c'est en somme un ensemble harmonieux de formes, qui annoncent un art nouveau et complet. Et comme ces détails ne sont pas des fragments recueillis, mais bien, et spécialement à Torcello, des sculptures exécutées tout exprès pour l'édifice où elles se trouvent placées, on doit en conclure que cet art, s'il n'a pu naître dans les lagunes, y a été certainement importé et cultivé. Or nous le trouvons aussi à saint-Marc, représenté par un nombre considérable d'ouvrages, qui, non seulement ont une analogie parfaite avec ceux dont nous venons de parler, mais les surpassent même quelquefois en perfection, et nous offrent des données de nature à nous assurer que, tout en ayant été exécutés exprés pour saint-Marc, ils ne peuvent avoir été faits ni pour l'église actuelle, ni pour celle des Partecipazî.

Nous devons donc reconnaître là les travaux exécutés par Pierre Orséolo, et de style néo-byzantin. Sans doute, le Doge, qui voulait à ses frais restaurer le basilique, voulut encore que son œuvre, loin de faire regretter ce qui avait péri, fût si belle et si parfaite qu'elle fît bénir le feu destructeur. Il savait très bien que, pour atteindre ce but, il fallait recourir aux artistes byzantins, qui, s'ils avaient eu, pendant les siècles précédents, la gloire méritée, du reste, de former les nôtres, pouvaient au Xe siècle la revendiquer comme un droit, car leur art était dans une phase de véritable renaissance.

Les causes qui aménent la décadence de l'art, c'est-à-dire de la civilisation et de la prospérité d'un peuple, produisent également sa renaissance. Depuis l'époque où partirent de Constantinople les artistes qui élevèrent saint-Marc, jusqu'au jour où en partirent ses restaurateurs, plus de cent cinquante ans s'étaient écoulés, et, pendant cette période, le sort de l'empire Grec avait eu le temps de s'améliorer et l'art de progresser de son côté. « Jamais l'empire byzantin », écrit Bayet [1]), ne fut aussi puissant, aussi florissant que sous la domination de la maison macédonienne (867-1057). Les grands princes de cette période eurent une intelligence plus sûre, une énergie supérieure à celle de Justinien lui-même; ils comprirent mieux les intérêts de la civilisation hellénique. Guerriers intrépides, administrateurs habiles, ils surent imprimer un grand développement à tout ce qui pouvait favoriser la grandeur morale et matérielle de l'empire. Le fondateur de la dynastie, Basile le Macédonien, ouvrit la voie, dans laquelle le suivirent Nicéphore Phocas, Jean Tzimisce,

[1]) Bayet, *L'Art byzantin*. Paris, A. Quantin.

Basile II. L'Empire se défend énergiquement contre les invasions qui, au nord et au sud, débordent sur ses provinces: les Slaves sont repoussés, les Bulgares arrêtés, Chypre, Crète et la Cilicie reconquises sur les Arabes; de toutes parts l'Hellénisme regagne une partie du terrain qu'il avait perdu. En même temps, l'industrie et le commerce apportent dans les grands centres un accroissement merveilleux de richesses. Constantinople est le centre du commerce du monde et sert d'entrepôt à l'Orient et à l'Occident. Là se rencontrent les négociants arabes et français, italiens et asiatiques. Constantinople est l'intermédiaire de leurs échanges, tandis qu'elle leur vend en même temps ses joyaux, ses tissus brodés, ses tapis, ses armes, ses ivoires et tant d'autres objets précieux, largement payés, destinés à propager, dans les pays les plus lointains, l'influence byzantine. A cet accroissement de vie industrielle et commerciale correspond une nouvelle manifestation de la vie intellectuelle. Constantinople a une Université, dans laquelle on enseigne la philosophie, la réthorique, les mathématiques; c'est là que l'empereur recrute ceux qu'il juge dignes des plus hautes charges. Les écoles d'Athènes se relèvent; la France et l'Angleterre elle-même y envoient des étudiants. Cette renaissance générale s'étend également à l'art. Les empereurs le favorisent, et l'empereur Constantin Porphyrogénète lui-même décrit complaisamment les édifices qu'il a fait élever et orner.

La basilique de saint-Marc eut la bonne fortune d'être la proie des flammes à l'époque, où l'art byzantin arrivé à l'apogée de cette première renaissance, put la restaurer avec magnificence et l'enrichir de ses belles productions. Commençons donc à les examiner, persuadés de trouver dans les monuments, que j'ai mentionnés et que je décrirai ensuite, la plus large justification du choix que je vais faire.

Les dimensions de la Basilique des Partecipazî et d'Orséolo permettent de supposer que ses nefs étaient séparées par dix ou onze colonnes de chaque côté. Le renseignement le plus précis de la chronique que nous ayons sur les dommages soufferts par l'église dans l'incendie de 976, c'est que la moitié fut la proie des flammes. Or, parmi les chapiteaux des grandes colonnes intérieures de la basilique actuelle, de celles qui, par leur dimension pouvaient séparer les nefs de l'église primitive, j'en trouve dix de l'époque d'Orséolo, qui, divisés par deux, correspondent précisément par leur nombre à une moitié de l'église. Ils couronnent aujourd'hui les huit colonnes

géminées du transept, qui s'élèvent derrière et vis-à-vis les deux petits autels de saint Paul et de saint Jacques et en face de ces autels, et les deux colonnes de la Chapelle de la Vierge.

Ils sont tous de style composite, mais de ce composite sans oves, enrichi de feuilles d'acanthe sauvage, que préféraient les byzantins dès le Ve siècle. On peut, néammoins, les diviser en deux catégories, ceux à feuillage uniforme et régulier, et ceux à feuillage découpé et souvent capricieux. Les cinq de la première catégorie sont ornés de deux rangs de larges feuilles d'acanthe sauvage bien découpées, de très bon goût et d'un effet sûr et agréable, et qui, dans l'ensemble des formes, décèlent l'imitation de certains chapiteaux proto-byzantins du Ve ou du VIe siècle.

Les cinq chapiteaux de la deuxième catégorie s'en approchent encore plus, par le minutieux de la découpure des feuilles, souvent excessivement hachées, et par les volutes qui présentent leurs pans coupés, gracieusement ornés. Deux d'entre eux attirent la curiosité par certains feuillages capricieux et très originaux, qui s'ouvrent en forme de calices et s'enroulent en se recourbant en volute, minutieusement découpés.

Les caractères communs à ces deux catégories de chapiteaux sont ceux-ci : la courte zône qui, dans les chapiteaux composites-romains, est réservée aux oves, est ici, au contraire, découpée à petites feuilles et l'abaque, qui se trouve au dessus, présente ses coins coupés à angle droit au lieu d'être équarris. On voit des abaques ainsi taillés parmi les ruines du VIe siècle environ dans la Syrie Centrale, mais ce sont des exemples isolés et si rares, qu'ils ne peuvent constituer, comme dans le cas présent, un caractère spécial de style. Après le Xe siècle, nous les voyons, au contraire, très souvent figurer dans les monuments tant byzantins que romans.

De ce groupe s'écartent quatre autres chapiteaux de diverses dimensions, qui paraissent avoir été sculptés du temps d'Orséolo. Les deux plus grands sont ceux des colonnes qui s'élèvent aujourd'hui dans le chœur là où commence la courbe de l'abside : les deux autres, beaucoup plus petits, se trouvent sous le tabernacle gothique, à l'angle sud-est de la façade méridionale de la basilique. Ils sont ornés d'un ou deux tours de feuilles d'acanthe sauvage enroulées et repliées l'une contre l'autre, comme si elles étaient battues par le vent ; conception très élégante déjà visible dans l'architecture byzantine, dès le Ve siècle, comme en font foi certains chapiteaux de la Syrie, d'autres de Thessalonique ou de Ravenne et un

grand nombre que l'on peut voir à saint-Marc même, des deux côtés de la porte principale.

Je l'ai dit plus haut: saint-Marc possède des sculptures, qui s'offrent elles-mêmes pour des travaux de la basilique d'Orséolo. Telle est la décoration architectonique qui sert de base à la balustrade du chœur actuel et correspond à l'élévation de la crypte sur le sol des nefs. Ce n'est pas un ramassis de fragments, ni un ensemble de pierres de formes variées, de manière à faire croire qu'on est en présence d'une composition de marbres recueillis et importés ici; au contraire, c'est une longue série de petites arcades de dimension uniforme, soutenues par des colonnettes régulières pourvues de bases et de chapiteaux; un travail, en somme, qui a dû être exécuté tout exprès pour notre église. Mais en même temps leur style, trop parfait pour qu'on puisse l'assigner au IXe siècle, et la présence de plusieurs autres petites arcades, placées, comme une chose déjà vieille, mutilée et hors d'usage, sous le petit escalier de l'ambon actuel, sont des arguments, qui, tout en excluant la possibilité qu'elles aient été exécutées pour l'église des Partecipazi ou pour la réédification du XIe siècle, servent à nous persuader qu'elles furent sans aucun doute l'œuvre d'Orséolo en 976. Ces petites arcades devaient décorer splendidement de trois côtés la base du chœur correspondant à l'ancienne crypte, et, par leur hauteur, nous avons précisément l'exhaussement exact du chœur du IXe et du Xe siècle.

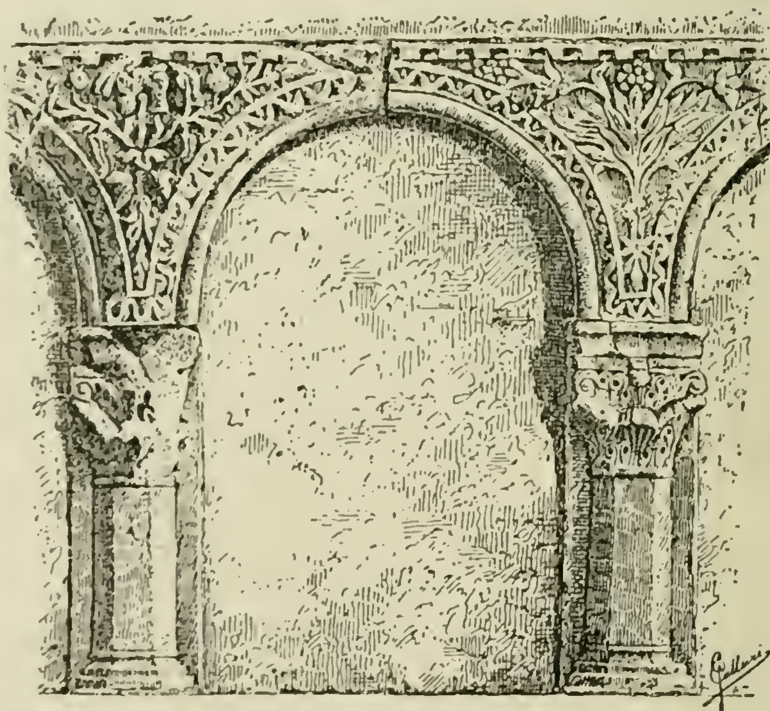


Fig. 158. — Petites arcades formant la base du chœur de saint-Marc — a. 976.

Considérées au point de vue artistique, ces petites arcades constituent le plus gracieux, le plus élégant, le plus fin travail, qui ait été exécuté pour le saint-Marc d'Orséolo. Elles sont semi-circulaires, appuyées sur de courtes colonnettes octogones, légèrement ramassées, enchâssées à moitié dans un pilastre de fond uni. Elles

reposent sur des bases également octogones, d'un profil byzantin pur, et sont couronnées de gracieux petits chapiteaux corinthiens finement découpés en petites feuilles d'acanthe et en petites volutes, dans lesquelles se réfléchissent le style et le ciseau des grands chapiteaux désignés ci-dessus. Ici deux nouveautés architectoniques, dignes de remarque, se présentent à nous. La première consiste en certains petits abaques, ou mieux en cymaises, qui se trouvent entre le pied du petit arc et le chapiteau, dont on peut même dire qu'elles sont le couronnement. Ce n'est plus là cet entablement élevé presque comme un second chapiteau, qui fut tant en usage chez les Grecs au Ve et au VIe siècle et que nous avons vu au VIIIe déjà presque tombé en désuétude, mais c'est un des plus anciens exemples que j'aie rencontrés de ces charmantes cymaises, que nous verrons désormais constamment employées par les architectes byzantins, tant dans les constructions de leur pays, que dans celles qu'ils élevèrent en Italie, et que les architectes vénitiens n'abandonnèrent plus jusqu'au XVIe siècle. L'autre nouveauté se trouve dans les petites archivoltes, et consiste en ce qu'elles sont limitées dans l'arête de l'intrados par une baguette, et c'est là un des exemples les plus anciens de l'usage très raisonnable de cette robuste membrure, mise pour remplacer, dans les parties les plus exposées aux chocs, les fragiles saillies d'un angle droit.

Sur les archivoltes court, comme pour terminer le stylobate, un listel découpé à petites dentelures, et les triangles mixtilignes intermédiaires sont splendidement couverts de très beaux et très variés ornements, parfois si délicats et si beaux qu'on les prendrait pour des travaux de la Renaissance. On y voit de petits buissons de feuilles, de petits rinceaux enlacés, des tiges à clochettes et à fleurs, des tigettes détachées, de petites feuilles de toute espèce, des roses, des palmes, des grenades, tout cela distribué avec ce sentiment d'élégance raffinée qui a toujours été le propre des Grecs.

Il est naturel que sur une base d'une telle magnificence l'œil des restaurateurs n'ait pu supporter les anciens parapets, soit parce que comparés à celle-ci, ils avaient l'air démodé et presque barbare, soit parce qu'ils avaient été, en grande partie, endommagés par l'incendie. Il est, en tout cas, hors de doute qu'Orséolo en fit sculpter dix-huit ou vingt, que nous pouvons encore admirer dans la basilique actuelle. Les ornements des petites arcades dont nous venons de parler et les parapets que nous verrons dans la Cathédrale de Torcello, nous sont un guide sûr pour les reconnaître.

On en voit deux qui servent à clore la partie inférieure des entre-colonnes du tombeau de la Dogaresse dans le vestibule de la Basilique; tous les autres se trouvent à l'intérieur, et pour la plupart s'étalent avantageusement sur les galeries intérieures, se distinguant au milieu de tous les autres par la splendeur des ornements et l'élégance des dessins.

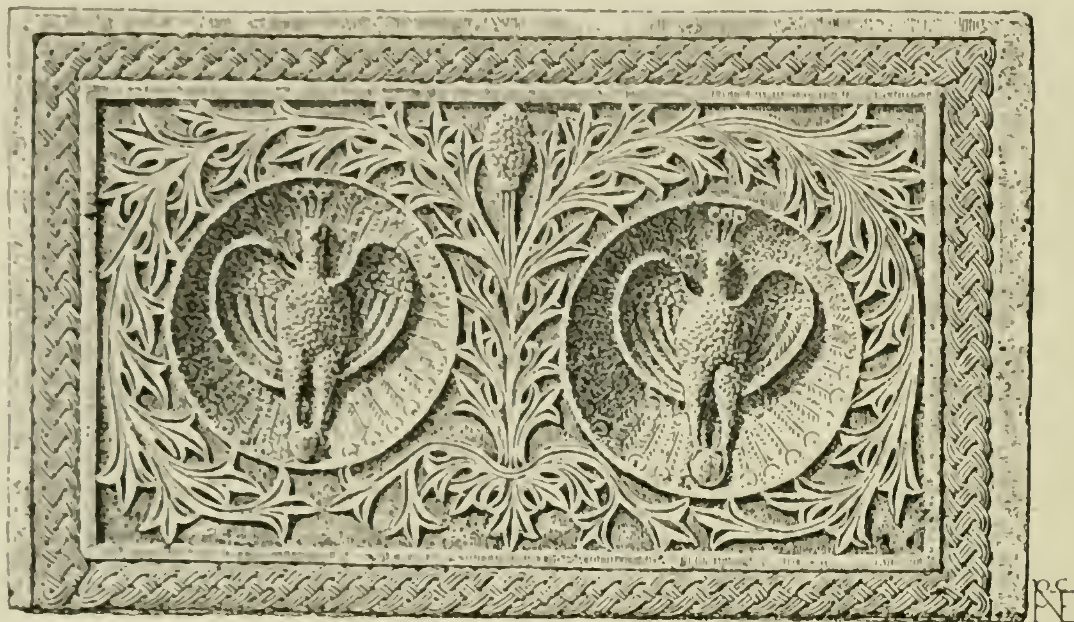


Fig. 159. — Parapet de saint-Marc, sculpté par ordre de Pierre Orséolo I.er — a. 976.

Un grand nombre d'entre eux sont magnifiquement encadrés d'une tresse d'osier, non plate, comme pendant les siècles précédents, mais en relief et légèrement convexe. Parfois la tresse est bordée par une file de fusarolles de style grec; parfois elle est remplacée par de larges feuilles greffées l'une sur l'autre. Les dessins qui embellissent les champs intérieurs, consistent pour la plupart en riches plantes d'acanthe, qui se développent en feuillage abondant, ou bien en vases dans lesquels prennent racine des branches à rinceaux de feuilles variées et diversement découpées, d'où naissent des grappes de raisin, des pommes de pin, des roses, des palmes, des lis et des calices. Il n'y a pour ainsi dire pas de parapet qui n'offre, au milieu du feuillage, des figures d'animaux: ce sont des petits oiseaux, des paons, des lions, des lièvres, et quelquefois des monstres fantastiques, comme un seul corps avec des têtes de taureaux et de chevaux, ou bien des poissons qui se métamorphosent en plantes, ou arbres, qui ont pour fruits des têtes de quadrupèdes.

Beaucoup d'autres de ces parapets de 976 ont le devant subdivisé en plusieurs carrés encadrés de moulures à listeaux, coquil-

les et cordons, quelquefois découpés en corde et renferment de moins riches compositions, qui sont le plus souvent des vases avec de courtes branches de vigne et avec des têtes de lions, des fontaines flanquées de griffons rampants, ou de simples scènes d'animaux, c'est-à-dire des animaux aux prises, tels qu'un griffon qui terrasse un lièvre, un griffon, qui, monté sur un éléphant, lui arrache la trompe, un lion qui terrasse et mord un taureau, ou un lion qui attaque et mord un grand canard. Mieux que dans l'originalité et l'élégance des ornements de ces parapets, le talent des sculpteurs se montre dans les figures d'animaux qui n'atteignent certainement pas la plus grande perfection, mais dont les formes sont souvent belles, les poses très naturelles, et qui décèlent une certaine étude anatomique présentant un relief suffisant, et sont, en un mot, infiniment éloignés des ébauches informes des siècles précédents.

Indépendamment des balustrades du chœur restauré par Orséolo, nous avons des restes des ambons qu'il fit sculpter; non de leurs parapets curvilignes, mais seulement de ceux du petit escalier qui y conduisait, et que l'on peut voir sur les revers le long de l'escalier de l'ambon actuel de l'épître et sur la galerie occidentale de la basilique. Ils avaient la forme de trapèzes, comme ceux que nous verrons dans la Cathédrale de Torcello, et ils offraient dans une très large bordure, formée de moulures variées, et toutes byzantines, des décorations symboliques d'un caractère plutôt archaïque, quoique d'un ciseau habile et soigné: c'est-à-dire une croix formée d'arabesques, au milieu de roses, de spirales, et de palmes sur des bases à gradins, ou bien une couronne de laurier avec roses et feuillages.

De l'année 976 paraissent être également deux encadrements de portes richement ornées, mis à jour lors des dernières restaurations de la façade principale de la basilique et conservés aujourd'hui dans la cour de derrière. Le plus grand des deux est formé de ces moulures caractéristiques de profil divers, que nous avons observées autour de certains parapets et sur ceux de l'ambon, mais ici toutefois enrichies de feuilles élégantes et de petites dentelures doubles. Cette dernière décoration nous apparaît de suite comme le plus ancien modèle, qu'on voie dans les lagunes et peut-être aussi en Italie, de cette dentelure, qui fut ensuite préférée et adoptée avec tant de profusion par nos artistes dans leur architecture jusqu'au XVe siècle, qu'elle est devenue une des marques les

plus caractéristiques du style vénitien. La seule différence qui distingue ces dentelures grecques du Xe siècle de celles des siècles suivants, c'est que, tandis que les dernières ont la face rectangulaire, les premières l'ont toujours parfaitement carrée; ce qui contribue à les rendre plus élégantes. Les moulures susdites courent le long des jambages et sont seulement interrompues au centre de l'architrave par un médaillon renfermant un buste du Sauveur bénissant; l'un des très rares bas-reliefs figuratifs, malheureusement mutilé, de ce temps-là, qui nous soient restés.

Les diverses représentations figuratives des parapets nous servent à reconnaître le travail de 976 dans un nombre considérable de bas-reliefs décoratifs, qui ornent aujourd'hui la façade de la basilique du côté de la petite place des lionceaux. Nous avons vu dans le chapitre précédent deux pierres circulaires, enrichies d'entrelacs qui devaient orner l'église des Partecipazi. Or, l'idée de ces disques décoratifs non seulement ne fut point négligée par les restaurateurs du Xe siècle, mais ils la reprirent au contraire, donnant ainsi naissance à une décoration, qui devint ensuite la note caractéristique des palais vénitiens des trois siècles suivants. Ce sont ces fameuses patères, sur lesquelles sont sculptés des animaux symboliques, et le plus souvent de bizarres représentations de combats d'animaux. De ce genre sont neuf pierres que l'on voit encastrées dans le mur de la susdite façade et dans lesquelles se révèlent le même ciseau et en grande partie les mêmes représentations de scènes bestiaires constatées sur les parapets intérieurs de 976. On y voit des lions, des griffons ou des aigles terrassant des lièvres; un monstre formé de quatre corps de lions avec une tête commune; un aigle aux ailes déployées qui saisit un serpent; un paon sur une boule, avec la queue étendue qui lui sert de niche, gracieuse composition, qui semble avoir été inspirée par les anciens flabellums, et qui se voit deux fois représentée sur un parapet de l'intérieur; un Orphée nu, jouant de la flûte, tandis qu'un lion le transporte débonnairement sur son dos au milieu des arbres d'une forêt; un homme luttant avec un lion; enfin un homme nu qui chevauche, flamberge au vent, et menace un monstre fantastique moitié bœuf et moitié loup.

En nous appuyant sur les sculptures de la Cathédrale de Torcello, et sur celles que nous venons de voir, nous pouvons regarder absolument comme un travail de 976, une certaine figurine de femme en bas-relief, que l'on voit également enchâssée dans la

façade-nord de saint-Marc. La figure debout, se détache en relief sur un fond rectangulaire encadré d'un charmant rameau de feuilles d'olivier; elle porte un vêtement à l'antique, relevé autour de la taille par une riche ceinture, un collier de perles au cou, les bras nus serrés aux poignets et au biceps par des bracelets, une couronne de pierreries sur la tête, laissant les cheveux retomber librement. Elle tient de la main gauche une longue palme, terminée par une grappe, et de la droite elle prend et soulève une couronne de feuilles à peine indiquées, tandis qu'à sa droite s'élève un des habituels palmiers conventionnels, tout à fait semblable à ceux qui figurent sur les restes de l'ambon. Que représente cette femme? Étant donné qu'elle ne peut être une image de Sainte, car elle est sans nimbe et dans un costume trop profane, je pense qu'elle représente une Victoire sans ailes; le genre du vêtement, la couronne et la palme sont significatifs. Cette figure faisait très probablement partie d'un ensemble de bas-reliefs, aujourd'hui perdu, dont on devait trouver beaucoup plus facilement le sens allégorique que je lui attribue. Un bas-relief de la même époque de la Cathédrale de Torcello en explique mieux le symbolisme caché.

Quant à la valeur artistique de ce dernier et de plusieurs autres bas-reliefs figuratifs de la même époque, que nous offrent saint-Marc et la Cathédrale de Torcello, il n'y a pas lieu de s'en plaindre, si l'on songe à la barbarie des deux siècles précédents; mais l'œil qui recherche la perfection dans l'art, ne saurait en être satisfait. Les proportions sont souvent mal gardées, les membres pesants, les têtes grosses, l'expression nulle, les plis durs et tranchants.

Cependant l'éclat des nouveaux ornements, prodigués par Pierre Orséolo dans la restauration de la basilique de saint-Marc, dut procurer des avantages et des honneurs infinis aux illustres artistes grecs qui les avaient imaginés et exécutés. Le rare bonheur de pouvoir disposer des meilleurs artistes auxquels l'Italie donnait alors l'hospitalité, dut stimuler les Vénitiens à exercer leur compas et leurs ciseaux, en les employant à construire des églises et des palais.

Pierre Orséolo I.er les fit sans doute travailler à la restauration du Palais Ducal, restauration qui, avec la construction ou réédification d'une somptueuse chapelle particulière, fut achevée par Pierre Orséolo II. Mais il ne reste plus rien de cet édifice.

Il y a quelques années seulement, existait encore à Venise l'église de sainte-Marie de Jérusalem ou des Vierges, église qui, selon Galliciolli, avait été construite en 983 et, d'après Sansovino, rebâtie au XIIe siècle par le doge Pierre Ziani. C'était une basilique à trois nefs séparées par des colonnes; lesquelles, lors de la destruction de l'édifice par nos Vandales modernes, sous le prétexte d'agrandir l'Arsenal, furent vendues avec leurs chapiteaux à Mr Dorigo, marbrier, chez lequel on peut encore en voir une partie. Ces chapiteaux se divisent en trois classes distinctes; quelques-uns remontent au VIe siècle et sont des fragments d'églises plus anciennes; plusieurs autres accusent le style vénéto-byzantin, et paraissent être de l'époque de Ziani; deux enfin présentent le premier style néo-byzantin du Xe siècle, confirmant pleinement la date proposée par Galliciolli. Dans ces derniers, de formes dégagées, avec de grandes feuilles bien découpées d'acanthe épineuse et avec un troisième tour de feuilles, mises pour remplacer capricieusement les oves et les volutes, il est facile de reconnaître les artistes qui ont exécuté ceux de saint-Marc par ordre d'Orséolo.

Les quatre chapiteaux composites qui, en 1460, furent employés dans la construction de la Porte de l'Arsenal, sont sans doute des restes d'un riche édifice dû aux mêmes artistes. Comme les précédents, et comme la plus grande partie de ceux de saint-Marc, ils sont entourés de deux rangées de belles feuilles d'acanthe, ils ont des volutes aux angles, et offrent la particularité de deux rameaux de petites feuilles qui s'étendent au-dessous de l'abaque.

Vers l'an Mil, on dut rebâtir l'église de sainte-Euphémie à la Giudecca; de cette époque sont les chapiteaux et les colonnes de l'église actuelle, mélangés à d'autres de date plus ancienne. Les premiers toutefois, quoique portant le cachet du style néo-byzantin, ne doivent pas être pris pour un travail des artistes grecs, mais, en réalité, pour une grossière imitation de leur manière, dûe à quelque tailleur de pierres vénitien. A la découpure, parfois minutieuse des feuilles, on devine l'effort d'un artiste qui cherche à se rapprocher d'un modèle du VIe siècle existant dans la même église.

L'église trop oubliée de saint-Jean-Baptiste, qui, selon Galliciolli, aurait été bâtie à Venise en l'an 1007, a plus d'importance; en effet, ses trois nefs le confirment pleinement. Elles sont séparées par cinq arcades de chaque côté, tournant en double demi-cercle et avec une courbe semi-ovale tendant à l'aigu presque comme celles des palais Sassanides. Elles sont supportées par huit co-

lonnes avec chapiteaux de l'école vénitienne, très supérieurs à ceux de sainte-Euphémie, quoiqu'ils en rappellent le style. On voit en eux de toute manière la continuation, ou mieux, les derniers reflets de l'art italo-byzantin des siècles précédents, modifié et embelli par les modèles récents des travaux des artistes grecs. Ce précieux reste d'église, la plus ancienne de toutes celles que renferme Venise, doit sa conservation à ce qu'elle a toujours été épargnée par les nombreux incendies, qui au XIIe siècle désolèrent la ville.

Venise conserve un nombre assez considérable de sculptures néo-byzantines de la fin du Xe siècle ou du commencement du suivant, qui ornaient les maisons et les palais de cette époque, et ont été ensuite employées dans de nouvelles constructions. Les travaux que nous avons vus à saint-Marc et ceux que nous verrons dans la Cathédrale de Torcello, nous servent de guide sûr pour les reconnaître.

En ne perdant pas de vue les belles feuilles d'acanthe épineuse, qui ornent les chapiteaux des deux susdites églises et ceux de sainte-Marie des Vierges et de la Porte de l'Arsenal, dont l'originalité consiste surtout dans les revers caractéristiques, nous les trouvons multipliées et se traduisant en longues corniches sur quelques habitations de la ville. On peut les voir, par exemple, sur les deux façades d'un vieux palais qui donne sur la Cour du Milione et sur la Cour Morosina à saint-Jean-Chrysostôme; de même, sur une maison près du Pont Storto à saint-Apollinaire et sur une troisième près du Palais Widmann à San Canciano. Toutes les trois sont également munies de patères décoratives de la même époque, qui comme celles de saint-Marc, offrent des combats d'animaux, des paons ou des aigles, les ailes et la queue déployées, ou encore des griffons accouplés. Des corniches identiques se trouvent également sur le Palais Bembo et sur une maison située près de la Préfecture, toutes deux sur le Grand Canal et toutes deux pourvues encore de corniches du IXe siècle, dont les feuilles grossières servent à établir une comparaison immédiate avec les feuilles élégantes du Xe siècle.

Les palais élevés vers l'an Mil ne s'embellirent pas seulement de corniches découpées et de pierres sculptées, mais encore d'archivoltes et de frises artistement travaillées, dont certaines parties subsistent encore. La porte du palais Malipiero au campo san Samuele est couronnée d'un arc aigu finement sculpté, dont les coins, imparfaitement concentriques, se reconnaissent facilement pour des

fragments d'une ancienne arcade semi-circulaire de style néo-byzantin. Elle est ornée de rinceaux de feuilles et de grappes de raisin, avec des colombes, des lapins et un paon faisant la roue, qui originairement devait occuper le sommet de l'arc. La petite porte est bordée extérieurement par une corniche formée d'un listel, de dentelures et d'une coquille découpée à petites feuilles qui ont une grande analogie avec celles qui encadrent deux parapets de la balustrade de Torcello (V. Fig. 165); tandis que celles de l'archivolte, groupées par trois, rappellent certains autres parapets de saint-Marc et une grande pierre sculptée (*formella*) de Murano, que nous verrons plus loin.

Il y a à Venise beaucoup églises et de palais sur lesquels il est facile de reconnaître des pierres décoratives du style que nous étudions; mais il faut un œil très exercé pour savoir les distinguer de celles qui furent sculptées en si grand nombre pendant les siècles suivants. On rencontre moins de frises horizontales de notre style, tandis qu'on en trouve des centaines de mètres des siècles suivants. L'auteur de ce livre possède un fragment rare de frise sculptée dans le style des parapets de Torcello, à rinceaux, avec grappes, feuilles diverses et une colombe.

Parmi toutes les margelles de puits de style byzantin que Venise conserve encore, il n'y en a aucune qui paraisse être l'œuvre des restaurateurs de saint-Marc et de la Cathédrale de Torcello. Il en existe cependant une, qui ne fut point sculptée par eux, ni de leur temps, mais qui présente toutefois leur style imité avec tant de fidélité dans les motifs et avec un tel caractère de conception, qu'on doit la regarder comme une reproduction très soignée d'un de leurs travaux qui aura été perdu. C'est une très belle margelle de puits provenant, sans doute de Venise, ou elle se trouve actuellement [1]), mais qui au commencement de ce siècle se trouvait dans le village de Cessalto près d'Oderzo. Une inscription la dit sculptée en MCCCCLXVII par maître Christophe de Martin tailleur de pierres, et un écusson précisément du style du XVe siè-

[1]) Il était sur le point de passer les Alpes; la Direction de l'Institut des Beaux-Arts en empêcha fort judicieusement le départ, et eut soin d'informer, avec force détails, le Ministère de l'Instruction Publique de la valeur artistique et exceptionnelle de cette pièce. Mais le Ministère ne s'en émut pas le moins du monde et laissa cette belle margelle à la merci du hasard. Il est maintenant à désirer que la ville de Venise l'achète pour en enrichir le Musée Municipal. On peut la voir en ce moment dans une salle du rez-de-chaussée de l'Académie des Beaux-Arts.

cle, et évidemment contemporain de tout le reste, en confirme la date, nous assurant, par un exemple rare, mais non isolé, qu'au temps de la Renaissance, on aimait à reproduire non seulement les sculptures romaines, mais aussi les œuvres de style byzantin. Personne mieux que nous, qui connaissons déjà les productions des artistes grecs appelés par Orséolo I.er, n'est à même de reconnaître, sur cette margelle de puits, leur style jusque dans ses moindres détails. Qui ne voit, en effet, dans les colonnettes octogones qui s'élèvent isolément à ses angles, dans les bases et les chapiteaux, le caractère et la conception des colonnettes de la base du chœur de saint-Marc? Qui ne reconnaît dans ces timides dentelures, dans ces charmantes archivoltes si variées, dans ces vases, ces paons, ces lions et autres animaux aux prises ensemble, le même esprit qui

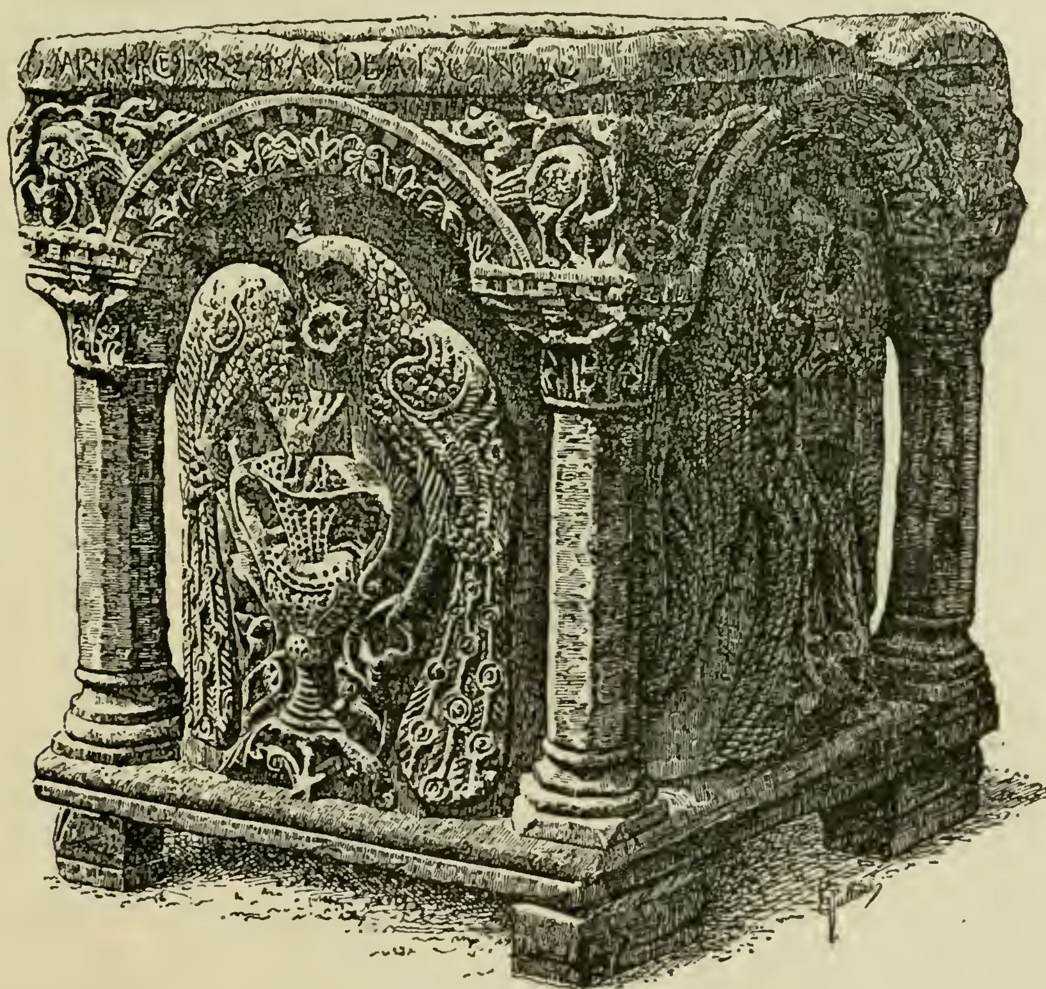


Fig. 160. — Reproduction de 1467 d'une margelle sculptée vers l'an 1000.

concevait les sujets analogues que nous avons vus un peu plus haut à saint-Marc? La ressemblance est si parfaite que sans l'écusson et sans l'inscription, on jurerait que cette margelle a été sculptée du temps des Orséolo, et pour cette raison, et parce que l'obscur tail-

leur de pierres de 1467 n'aurait certainement pas su créer une composition qui répondît si admirablement, non point à un style, mais à une courte période de style. Jusqu'à présent ignoré, déjà même à son époque disparu et oublié, j'en offre l'image au lecteur, comme un spécimen précieux d'une margelle de puits néo-byzantine et du génie grec.

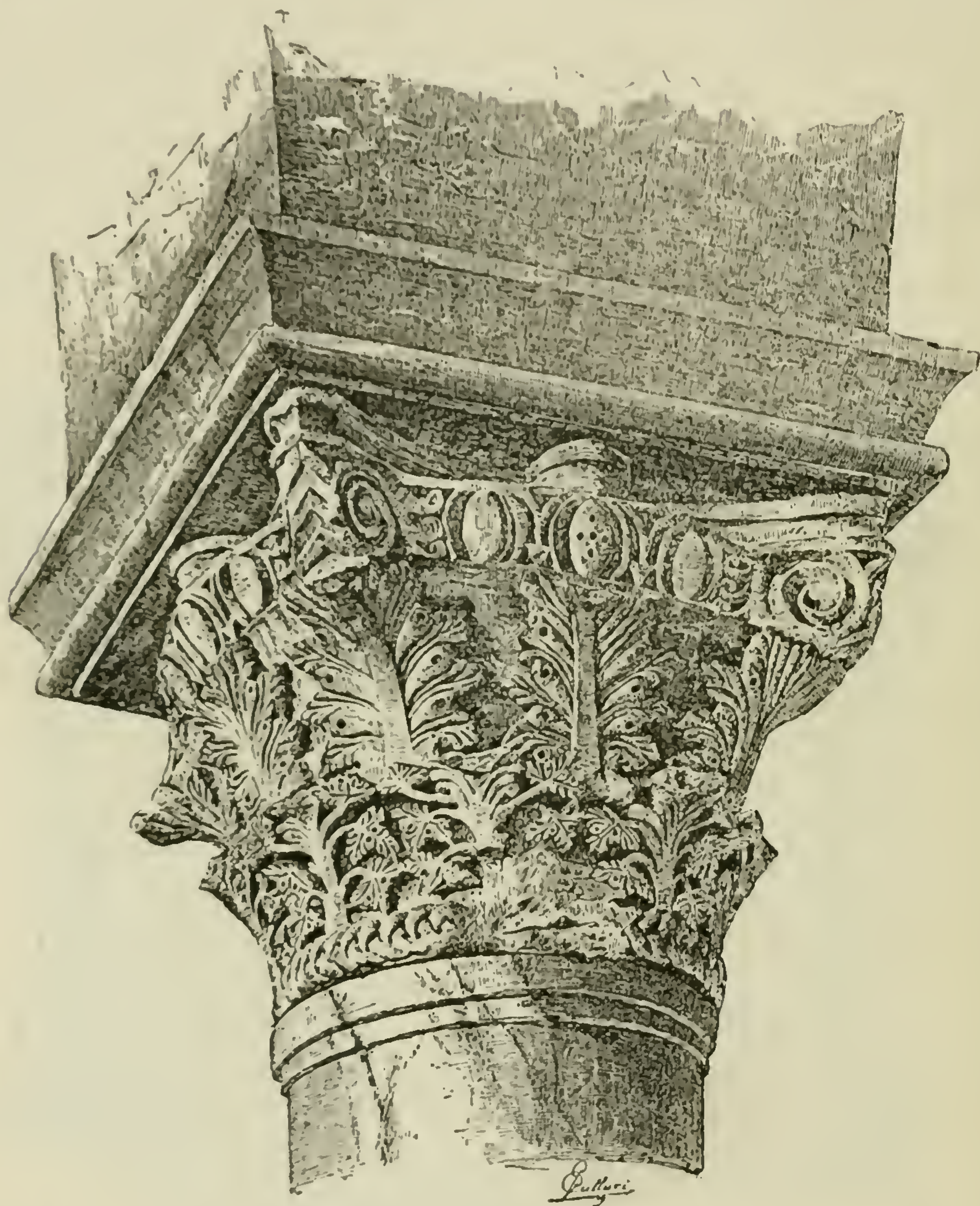


Fig. 161. — Chapiteau des nefs de la Cathédrale de Torcello — a. 1008.

TORCELLO. — Jean Diacre nous dit dans la chronique, que lors de l'élévation d'Orso Orséolo à la dignité d'Évêque de Torcello, (en 1008), son père, le doge Pierre Orséolo II « *sanctae Mariae domum et ecclesiam, jam pene vetustate consumptam recreare studiosissime fecit* ». Il n'y avait donc pas lieu pour Selvatico de douter si le chroniqueur faisait allusion, par ces mots, à la Cathédrale de Torcello, ou plutôt à sainte-Marie de Murano; car le mot *domum* ne pouvant

se rapporter qu'à l'évêché de Torcello, il s'ensuit que l'église mentionnée ne peut être que la Cathédrale attenante. A défaut même de cette déclaration, il resterait toujours la précieuse basilique, capable de dissiper, au point de vue artistique, toute espèce de doute et de nous convaincre qu'elle dut être restaurée précisément à cette époque. Mais Selvatico et tous ceux qui ont parlé de cette église, ne pouvaient rien conclure de ses nombreuses sculptures de 1008, car ils les prenaient à tort pour des restes des anciennes basiliques d'Altinate du VIe ou du VIIe siècle.

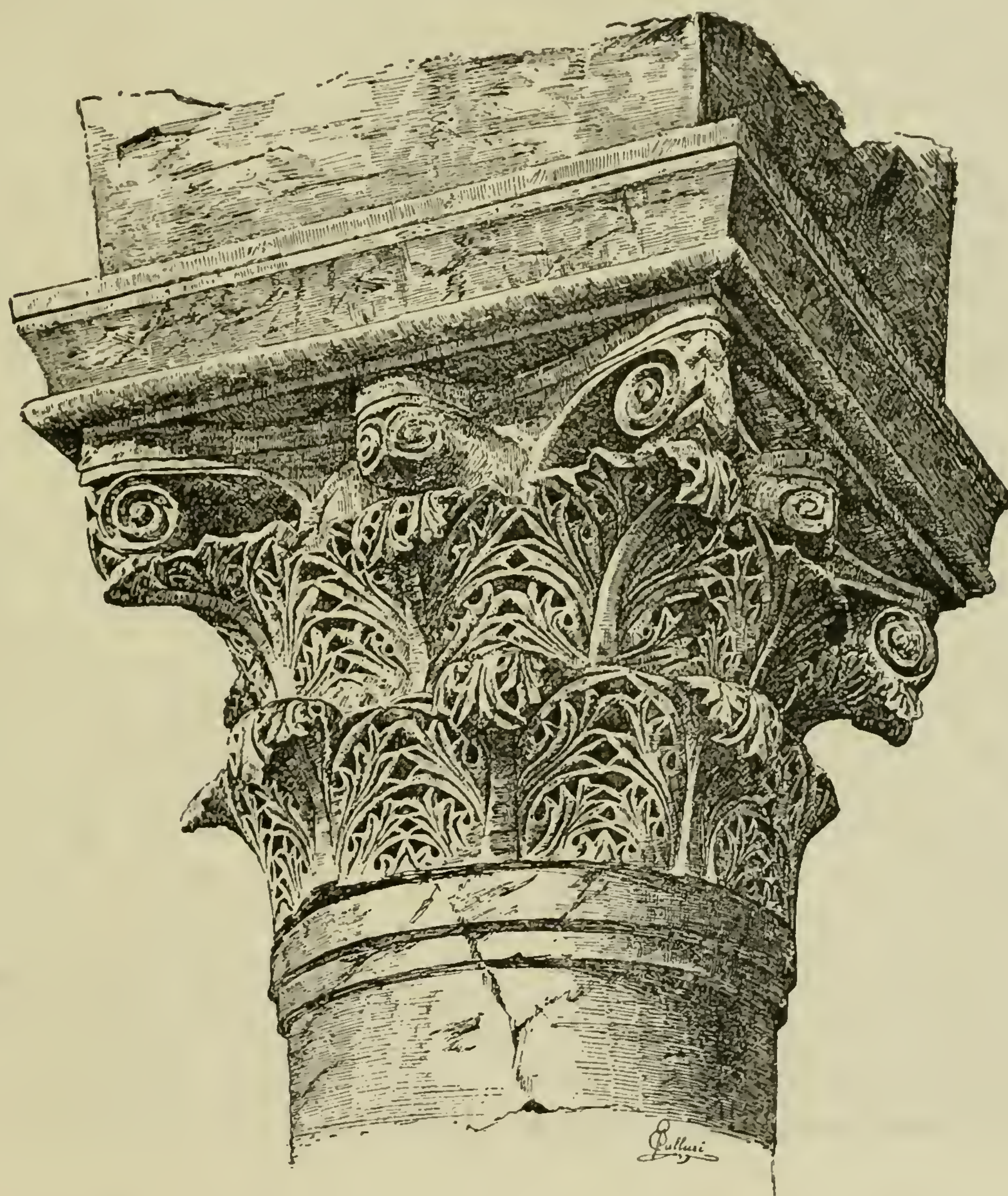


Fig. 162. — Chapiteau des nefs de la Cathédrale de Torcello — a. 1008.

Peut-être, en 864, lorsqu'on refit presque toutes les murailles extérieures de l'église et qu'on y ajouta les petites chapelles et les petites absides, qui existent encore, ne toucha-t-on pas à l'ancienne nef principale, si bien qu'au commencement du XIe siècle elle était

dans un état de délabrement tel, qu'il fallut la reconstruire entièrement. En tout cas, c'est la seule partie de l'église qui ait été refaite en 1008 et qui reste encore aujourd'hui presque intacte. J'ai dit presque, car j'ai pu me convaincre que le côté-est, correspondant au Chœur, avait dû souffrir, dans la seconde moitié du XIIe siècle, un dommage important, car on refit à cette époque les balustrades laté-



Fig. 163. — Parapet de la Cathédrale de Torcello. — a. 1008.

rales du chœur et même les chapiteaux des grandes colonnes au nombre de cinq.

Les chapiteaux des treize autres colonnes datent tous, excepté un qui est du VIe siècle, de 1008, et ont une si parfaite analogie avec ceux du saint-Marc d'Orséolo, que nous avons déjà vus, qu'il

est tout à fait inutile de les décrire. Un seul s'en écarte; c'est une imitation du VI[e] siècle; chapiteau très original, de style composite, qui, au lieu de la rangée inférieure des feuilles, a un tour d'élégants arbrisseaux à petites feuilles de vigne. Ici tous les chapiteaux de



Fig. 161. — Parapet de la Cathédrale de Torcello — a. 1008.

la nef sont couronnés de basses cymaises en marbre rouge, formées d'une baguette, d'une coquille et d'un listel. Sur les cymaises s'appuient les arcs nus, semi-circulaires, le pied un peu relevé; c'est le

plus ancien exemple, dans les lagunes, de ces arcs à pied de mouton élevé, qui, pendant les siècles suivants, firent les délices des architectes vénitiens.

Très bien conservé et très précieux est le devant des balustrades



Fig. 165. — Parapet de la Cathédrale de Torcello — a. 1008.

du chœur, formé de cinq entre-colonnes; celui du centre, ouvert, est plus grand que les autres, qui sont au contraire fermés par de très riches et élégants parapets carrés. Le six colonnes de la balus-

trade ont des bases plutôt pesantes, formées d'une coquille et d'un boudin, qui reposent sur une plinthe carrée, dont les faces presentent une enchâssure tournant latéralement en demi-cerle rentrant, caractère particulier du style néo-byzantin. Parmi les chapiteaux supérieurs, on en remarque deux finement découpés et d'une composition élégante. C'est surtout dans un cinquième parapet, qui se trouve le long des barrières de côté, que l'on peut reconnaître le style des plus riches de saint-Marc, dans les tresses qui l'encadrent, dans le buisson d'acanthe à la base, dans la pomme de pin centrale et dans les rinceaux à feuilles entortillées et à grappes becquetées par de petits oiseaux. Mais, dans les quatre autres parapets de la façade, tout en reconnaissant le même style et la même époque, on est contraint de voir l'œuvre d'un artiste qui n'a rien laissé à saint-Marc de son ciseau. Ils sont très vraisemblablement l'œuvre d'un sculpteur grec, arrivé trop tard dans les lagunes pour travailler à la Basilique Marciane, mais fort à propos pour exécuter dans la Cathédrale de Torcello ces splendides parapets. En effet, tout y est nouveau; les dessins, les rinceaux si bien distribués, enrichis de feuilles, de calices, et de fleurs d'une élégante délicatesse; l'idée de ces deux paons qui grimpent pour becqueter du grain contenu dans un petit vase posé sur une longue colonnette, l'art employé dans la sculpture des lions rudimentaires, des lapins, des oiseaux, et surtout des grands paons, lesquels, quoique traités avec le soin le plus achevé, n'atteignent cependant pas la grâce, le naturel et les belles proportions de ceux de saint-Marc, et moins encore la prodigieuse élégance de ceux de saint-Sauveur de Brescia; enfin les motifs ornementaux des encadrements, les oves originaux de la baguette, si on peut les appeler ainsi; les bandes à feuilles agitées comme des oriflammes, et surtout cette série d'anneaux inscrivant de gracieuses rosettes. Ce dernier motif, étant d'une exécution facile et d'un effet sûr, fut très employé au siècle suivant par les Vénitiens, qui s'en servirent pour orner de frises les églises et les palais. Mais ce même motif fut aussi préféré des artistes byzantins, qui sculptaient sur ivoire certains coffrets élégants, enrichis de représentations bestiaires, ou de combats de gladiateurs d'un goût païen, et rarement de figures de saints [1]). Coffrets qu'un grand nombre ont pris, évidem-

[1]) On en voit dans plusieurs Musées étrangers, et en Italie, dans ceux d'Arezzo, de Florence, de Bologne et de Cividale. Celui que conserve cette dernière ville est l'un des plus beaux; il a été savamment étudié par le Comte Alvise Pierre Zorzi, l'illustre Conservateur du Musée Royal.

ment à tort, pour des ouvrages de la décadence romaine, tandis qu'ils doivent être regardés comme des productions de l'art néo-byzantin du Xe et du XIe siècle. Ces parapets de Torcello et les pierres sculptées de saint-Marc en font foi.

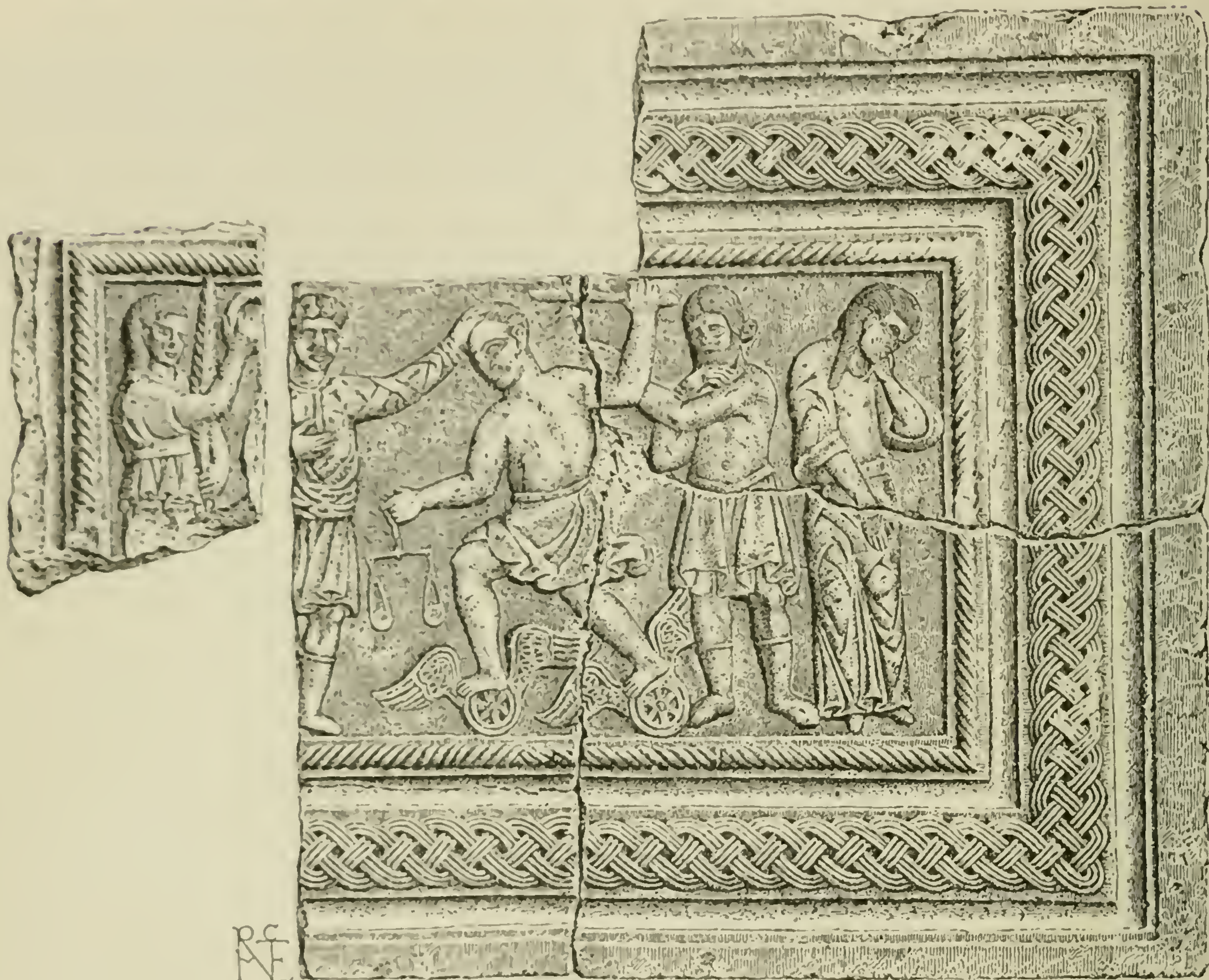


Fig. 166. — Parapet de la Cathédrale de Torcello — a. 1008.

Un autre parapet de cette époque, qui se trouve dans la basilique, vient fort à propos démontrer l'erreur de ceux qui l'ont pris, comme les coffrets ci-dessus, pour un travail romain ou païen. C'est ce bas-relief symbolico-figuratif, mutilé et fragmenté, qu'on voit encastré sous le petit escalier de l'ambon actuel. Il est entouré de moulures à coquilles, de listeaux et de baguettes, enrichies de cordons et de tresses, qui accusent naturellement le style néo-byzantin ; néanmoins la composition intérieure, aux yeux de Filiasi et de Selvatico, fait allusion au culte de Mercure, et est une œuvre du VIe siècle. Battaglini l'a prise pour une Fortune, reste du paganisme et des

édifices d'Altino. Mais ces figures respirent tout à fait le génie des artistes grecs, restaurateurs de saint-Marc et du Dôme. Que représente-t-il donc? Il y manque une des cinq figures qu'il devait offrir à l'origine et qui servait à compléter le sens de l'allégorie; mais j'ai été assez heureux pour la retrouver, il y a deux ans, parmi les fragments d'un marbrier de Venise, après une disparition de plusieurs siècles. La scène ainsi complétée, j'ai pu facilement comprendre que la figure d'homme demi-nu sur des roues ailées, qui occupe le centre, n'est point un Mercure ou une Fortune, mais la personnification du Temps, de ce temps que Dieu donne à l'homme pour faire le bien et combattre ses passions mauvaises; cela me paraît ressortir de la balance et du bâton qu'il tient dans ses mains. On voit, à droite, une figure d'homme âgé qui laisse s'enfuir le Temps, en se lissant la barbe; mais déjà les pleurs et la tristesse l'attendent, cette dernière représentée par une femme dans une attitude de profonde tristesse. A gauche, au contraire, est sculpté un jeune homme qui saisit le Temps aux cheveux, tandis que, derrière lui, une Victoire sans ailes, avec palme et couronne à la main, figure les joies du paradis qui lui sont réservées. La Victoire sans ailes de saint-Marc d'Orséolo, qui ressemble tant à celle de Torcello, devait remplir le même but et avoir la même signification. Il résulte de tout cela que cette composition, bien loin de rappeler des scènes païennes, visait essentiellement la synthèse de la loi chrétienne, conformément à l'avertissement de saint Paul: *« dum tempus habemus, operemur bonum »*.

La cathédrale de Torcello conserve encore de 1008 des restes importants de l'ambon primitif, qui devait s'élever dans l'enceinte du chœur, flanqué de deux petits escaliers à l'antique. Il subsista intact jusqu'au XIIe siècle. Alors par suite de la restauration du Chœur, il fut tiré de là et reconstitué gauchement avec d'autres marbres hors de l'enceinte, où il se trouve aujourd'hui. Les parapets curvilignes supérieurs, qui, à l'origine, devaient être beaucoup plus riches qu'on ne les voit aujourd'hui, furent employés dans le nouvel ambon; mais les quatre beaux parapets des petits escaliers furent gaspillés; on eut la barbarie de les scier pour les employer par morceaux à la nouvelle construction. Ce fut alors que le parapet symbolique, que je viens de décrire, perdit la figure de la Victoire que j'ai retrouvée. Dans cet amas de fragments, dont l'ambon actuel est grotesquement fagoté, l'imagination de Ruskin n'a vu rien moins que la précipitation et l'anxiété des fuyards d'Altino

de 641, réfugiés à Torcello; ce qui l'a conduit à en regarder les belles sculptures comme une production du Ve ou du VIe siècle. Elles ont, au contraire, une grande analogie avec ces pierres de saint-Marc, taillées en forme de trapèzes, que nous avons vues ornées d'archaïques décorations symboliques. Là encore, le large cadre de moulures, enrichi, d'ailleurs, de cordons, de tresses, de feuilles et de fusarolles; là encore, une archaïque figure symbolique dans le champ, qui a l'air d'un candélabre allumé, à la base duquel naissent des rinceaux de feuilles de vigne.

Parmi les autres sculptures de 1008 que renferme l'église, je citerai deux colonnettes avec de gracieux chapiteaux, qui se trouvent aujourd'hui sur le trône épiscopal; une frise élégante, que l'on voit en dehors de la porte-sud avec d'autres fragments, et la belle cymaise ornée d'une branche de vigne, dont est couronnée la porte principale.

Torcello conserve encore dans ses Musées trois importantes sculptures du style néo-byzantin de cette époque; ce sont: un fragment d'arc de ciborium, orné d'un vase grossier, d'où sortent des rinceaux de feuilles de vigne, seul reste de ciborium de cette époque et de ce style; un gracieux encadrement de fenêtre carrée ornée d'une coquille découpée et de dentelures doubles à bandes carrées; une pierre sculptée (*formella*) rectangulo-arquée, entourée d'une

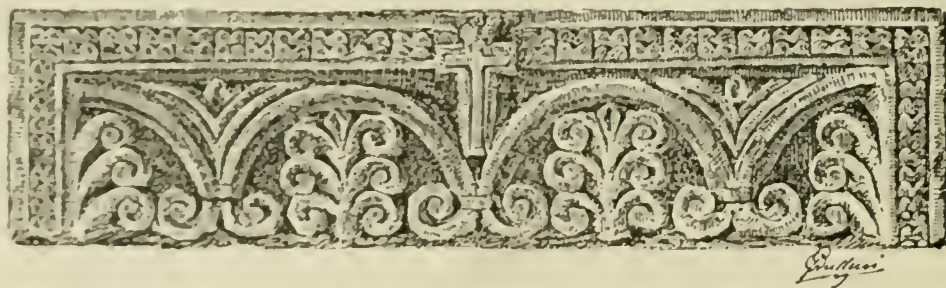


Fig. 167. — Frise de la Cathédrale de Torcello — a. 1008.

baguette de feuilles enfilées, et gracieusement ornée d'un arbre aux branches fleuries, d'où pendent des groupes de feuilles retroussées et des grappes de raisin becquetées par de petits oiseaux. C'est la plus ancienne pierre sculptée de cette espèce que je connaisse, c'est le prototype de celles, dont on fit, pendant les siècles suivants, avec les patères, un si grand étalage sur les façades des palais vénitiens.

MURANO. — Une grande pierre de même style, la plus grande que l'on conserve, se trouve à l'une des extrémités du balcon, qui règne le long de l'extérieur de l'abside de la Cathédrale de Murano. Dans un cadre formé de deux rangs de dentelures, doubles et sim-

ples, séparées par une baguette, s'élève un arbre d'une végétation vigoureuse, d'où naissent des roses et pendent des feuilles et des grappes de raisin au milieu d'un grand nombre d'oiseaux. La nature du feuillage et la technique de la sculpture, embellie d'un grand travail au trépan, rappellent certains parapets de la Basilique de saint-Marc.

CAORLE. — La construction la plus importante de la première moitié du XI[e] siècle, qui reste encore dans les lagunes, est sans contredit la Cathédrale de Caorle, construite en 1038, et conservée presque intacte. C'est l'église la plus ancienne de l'Estuaire, dans laquelle les vieilles et sévères lignes basilicales commencent à céder le pas à des formes nouvelles et compliquées. Il n'a rien qui puisse faire croire que l'art lombard ait concouru en quoi que ce soit à sa construction; et cependant, ses nefs, au lieu d'être séparées par deux simples rangées de colonnes, sont séparées par des colonnes alternant avec des pilastres, absolument comme depuis plus de cinquante ans, on avait commencé à faire dans la Lombardie et dans d'autres régions. Pour le reste, la Cathédrale de Caorle suit les règles en usage dans toutes les églises basilicales à trois nefs, couvertes de charpentes et terminées par trois absides. Les petites n'ont extérieurement aucune saillie, et la grande a intérieurement la forme d'un demi-cercle, et celle d'un polygone à l'extérieur. Ce détail est essentiellement caractéristique et particulier au style byzantin, et la main byzantine se voit également dans les accessoires décoratifs, tels que les arcs-doubleaux qui renforcent la muraille de l'abside, et la corniche à belles feuilles d'acanthe épineuse, semblables à celles que nous avons déjà décrites et qui entourent le jambage de la demi-cuvette intérieure. Mais peut-être avec un artiste grec, plusieurs vénitiens travaillèrent-ils à cette Cathédrale, car nous y trouvons certaines formes de chapiteaux et les arcs des nefs, à double rang et d'une courbe semi-elliptique en pointe, lesquels ont une analogie parfaite avec ceux de l'église de saint-Jean-Baptiste, qui, nous l'avons vu, a été construite en 1007. Toutefois les chapiteaux de cette dernière le cèdent, par la variété et l'élégance des formes et la finesse d'exécution, à ceux de Caorle; circonstance dûe peut-être aux progrès qu'avait faits l'art vénitien, pendant les trente-deux ans qui les séparent, ou à la surveillance d'un maître grec. Ils sont toujours de style corinthien, avec doubles tigettes et avec feuilles de caractère grec, de formes souvent originales; ils sont couronnés de cymaises beaucoup plus évasées et plus élevées que

celles de la Cathédrale de Torcello, et, comme celles de saint-Marc, ornées d'incrustations noires à dessins d'un goût byzantin.

Il me semble qu'on peut assigner à ce même XIe siècle le curieux campanile de Caorle, cylindrique comme ceux de Ravenne si anciens, mais couvert d'un cône et orné à la moitié de sa hauteur d'une fausse galerie arquée, soutenue par des colonnettes, et puis haut d'une frise à dents de scie de caractère vénéto-byzantin.

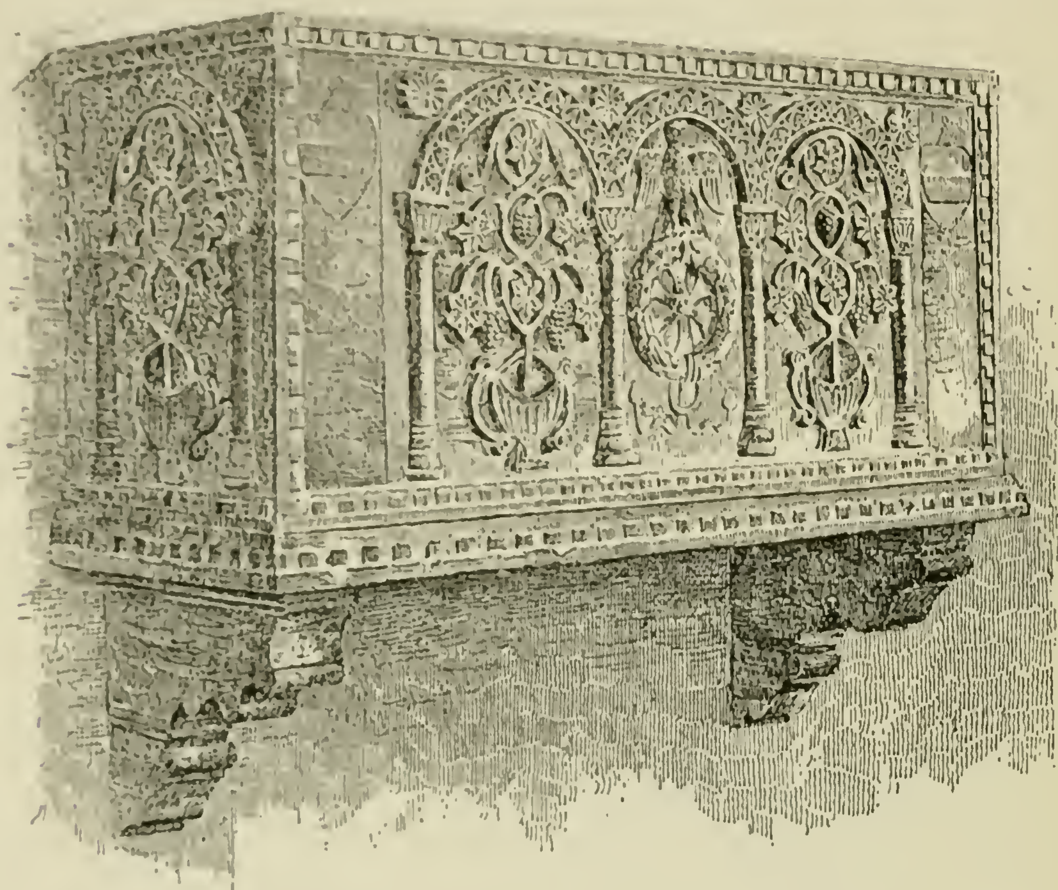


Fig. 168. — Sarcophage dans un cloitre du Couvent de saint-Antoine de Padoue — Parapets sculptés vers l'an 1000.

PADOUE. — Le style néo-byzantin de cette première période a laissé des traces également à Padoue. Dans un des cloîtres du couvent de saint-Antoine, on voit un sarcophage du XIVe siècle, contenant les cendres d'un Guido da Lozzo. Pour le devant, on s'est servi de tout un parapet byzantin sculpté sans doute vers l'an Mil, et, pour les côtés, de deux fragments d'un second parapet semblable au précédent. Il est décoré de trois petites arcades découpées en charmantes petites feuilles soutenues par des colonnettes et renfermant, au centre, un simple monogramme du Sauveur dans une couronne liée par des lemnisques, que porte dans ses serres un aigle aux ailes déployées; de chaque côté, un vase, d'où sort la vigne symbolique, riche de feuilles, de grappes et de pampres. La

manière grossière dont sont surtout découpés les feuilles, la couronne et les chapiteaux, font soupçonner dans leur auteur un des artistes qui travaillèrent à saint-Marc au service de Pierre Orséolo.

Je reconnais également l'intervention du style néo-byzantin dans la fameuse église de sainte-Sophie de Padoue, église que je crois fondée dans la première moitié du XIe siècle, et non au VIe ou au IXe siècle, comme l'ont supposé Ricci, Selvatico et Dartein. De cette époque datent seulement les deux étages inférieurs de sa vaste et très originale abside [1]), dans laquelle Dartein a voulu voir, sans preuves suffisantes, une portion de rotonde, mais qui était, à mon avis, comme elle l'est à présent, le fond d'une basilique, dont les petites nefs tournaient derrière l'abside de la grande, absolument comme saint-Étienne de Vérone, exemple que nous avons vu remonter au siècle précédent. Sainte-Sophie était dès son origine de formes basilicales, nous le voyons par les niches de la partie inférieure de la façade, tout à fait semblables à celles de la grande abside. Dans celle-ci, la grande niche du centre saillait à l'origine au dehors en forme circulaire, et elle ne fut réduite qu'au XIIe siècle telle qu'elle est aujourd'hui. Peut-être alors aussi les nefs furent-elles divisées par des colonnes alternant avec des pilastres, comme celles de la Cathédrale de Caorle, et comme elles devaient certainement être au siècle suivant. Certaines frises, certains chapiteaux grossiers, sur lesquels sont sculptés des croix, des tigettes, des palmes et des animaux symboliques, accusent des ciseaux indigènes; mais la profusion de niches et d'arcs-doubleaux, certaines belles petites corniches découpées et un chapiteau corinthien avec des feuilles d'acanthe épineuse exécutées avec le plus grand soin, révèlent l'esprit et la main d'un artiste grec [2]).

[1]) Ni sur ses dessins, ni dans ses écrits, Dartein n'a signalé le caractère très marqué qui distingue l'étage supérieur de l'extrémité de cette abside, formée d'une galerie à arcades reposant sur des pieds-droits, des deux étages inférieurs; tandis que ces derniers sont curvilignes, le premier se change en polygone. Cette différence s'accroît encore de l'aspect imposant et de la régularité que présentent les arcades supérieures en comparaison de la disposition embarrassée et presque barbare des arcs inférieurs, et de la variété des archivoltes. En un mot, la galerie supérieure, en accusant la dernière influence du style byzantin, qui s'était implanté dans la Vénétie, pendant la seconde moitié du XIe siècle, prouve qu'elle dut être ajoutée lors de la restauration de 1123.

[2]) Plusieurs autres chapiteaux à cube émoussé, ornés de belles feuilles d'acanthe sauvage, certains édicules à l'intérieur de l'église, et certaines corniches de style varié, sont autant de travaux byzantins de 1123.

AQUILÉE. — Mais là où ne parvint pas la lumière bienfaisante de l'art néo-byzantin, l'art indigène resta, même vers la moitié du XIe siècle, grossier, j'allais dire barbare, comme celui du IXe siècle. Nous en avons une preuve évidente dans la Cathédrale d'Aquilée, bâtie par le patriarche Popone de 1019 à 1025.

C'est une vaste basilique, reconstruite sans doute sur les fondations d'une église du IVe siècle, comme le prouve son plan, qui est analogue à celui des basiliques constantiniennes de Rome, avec transept et les petites nefs si larges, qu'on pourrait croire qu'elles étaient originairement divisées en deux. Le patriarche Popone, en la réédifiant, la réduisit à trois nefs seulement, allongea les bras de la croix, en construisant deux chapelles absidales et exhaussa le sanctuaire de nombreuses marches, pour ménager au dessous une crypte, comme c'était l'usage de son temps. Le tremblement de terre de 1348 causa un tel préjudice à cette basilique, que les nefs durent en être reconstruites; ce fut alors que sur les vieilles colonnes furent posés des arcs aigus, et que les rangées de pilastres du transept et les têtes des colonnades, ainsi que la toiture, furent transformées dans le même style. Toutefois la basilique ne perdit rien de son importance, car elle conserve encore intactes les colonnes du IXe siècle, avec leurs bases et leurs chapiteaux, et dans les bras de la croix, même les arcs primitifs, qui sont semi-circulaires et reposent sur un haut tailloir, comme ceux des églises de Ravenne et de l'Istrie du VIe siècle. Comme les bases grossières et les fûts de colonnes ramassés et primitifs, leurs chapiteaux corinthiens montrent ouvertement la barbarie des constructeurs de cette église, ornés, comme ils le sont, de feuilles pesantes et mal découpées et de tigettes qui ne l'emportent en rien sur les sculptures du IXe siècle. Cette barbarie permanente ressort encore plus dans les chapiteaux de la crypte, ornés de tigettes, de feuilles de palmier et de petites arcades microscopiques, si grossièrement traitées, qu'on les croirait sortis du même ciseau qu'avait employé à Rome le pape Adrien Ier. Une des chapelles du transept conserve même encore ses balustrades primitives et presque intactes, dont les riches bas-reliefs à entrelacs et à animaux sont si grossiers, que certains écrivains, comme Mothes, Selvatico et beaucoup d'autres, les ont pris



Fig. 169. — Chapiteau de la crypte de la Cathédrale d'Aquilée — 1019-1025.

absolument pour des travaux du VIIIe siècle. Mais, à mon avis, ils se sont trompés; ils n'ont pas observé d'abord, que la même grossièreté de détails règne dans toute la basilique; puis que ces balustrades ont été exécutées tout exprès pour la chapelle qu'ils ferment; enfin que les nombreux entrelacs dont elles sont couvertes, sont formés de bandelettes, non point cannelées par des rayures équidistantes pour figurer des joncs, comme celles du VIIIe siècle, mais par deux incisions le long de leurs bords, précisément à la manière grecque du IXe siècle, que nous avons vue introduite dans les lagunes du temps des Partecipazi. Comme l'influence des travaux que les artistes grecs avaient éxécutés à Grado, peu éloigné de là, par ordre du patriarche Jean le Jeune, apparaît ici clairement, il est tout à fait impossible que ces parapets remontent si loin.

L'origine romane de la Cathédrale d'Aquilée est de plus confirmée par le baptistère qui s'élève en face; comme ceux du IVe ou du Ve siècle, il est carré au dehors et à l'intérieur, octogone avec quatre grandes niches. Il est assez éloigné de la façade de la basilique, pour laisser place à un quadriportique encore plus grand que celui de Parenzo; et je ne doute point qu'il n'existât primitivement. Mais, au XIe siècle, il ne fut pas reconstruit, Popone se bornant à un atrium de trois travées correspondant seulement à la grande nef, supporté par des pilastres et des colonnes, dont les cymaises et les chapiteaux chargés également de hauts entablements, trahissent le ciseau grossier et les motifs barbares des chapiteaux et des parapets intérieurs. Peut-être, dans la seconde moitié du XIe siècle, ce vestibule était-il relié au Baptistère au moyen d'un large corridor à deux étages, couvert de voûtes à croisée et d'une coupole, et les murs creusés de longues et grandes niches; formes qui accusent un progrès artistique et l'influence du style vénéto-byzantin.

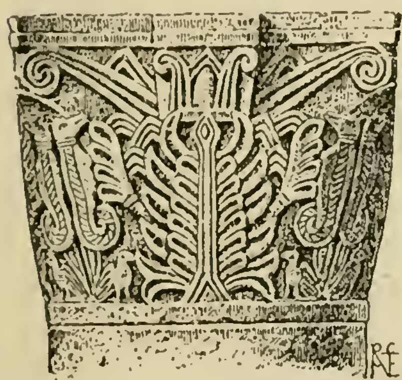


Fig. 170. — Chapiteau de l'atrium de la Cathédrale d'Aquilée — a. 1019-1025.

Si d'Aquilée nous nous dirigeons maintenant vers l'Istrie, sans perdre de vue la cathédrale de Popone, nous nous apercevrons qu'elle a été le prototype de plusieurs églises élevées le long des côtes de la péninsule, églises qui appartiennent à la seconde moitié, presque à la fin du XIe siècle, et qui, pour cette raison, se modèlent souvent, au point de vue de l'art, sur leur modèle d'Aquilée. Mais je

ne veux pas dépasser le programme que je me suis tracé; je crois l'avoir suffisamment rempli, même en arrêtant ici mes recherches. Elles ont eu pour résultat, personne ne saurait le nier, de renverser la vieille histoire des monuments appartenant aux siècles que nous avons parcourus; mais leurs dernières conséquences s'enchaîneront-elles exactement et s'accorderont-elles avec l'histoire, généralement accréditée, de l'art en Italie après l'an Mil? J'en doute beaucoup, et je crois même fermement qu'une étude des monuments postérieurs à cette date, large, profonde, minutieuse, exempte de préjugés et de parti pris, conduirait à des résultats si inattendus, si nouveaux qu'ils changeraient la face même de notre art roman. Un semblable thème est si séduisant, si attrayant pour moi, que je ne pourrai résister à la tentation d'en faire le sujet de mes futures études et d'un nouveau livre.

TABLE

DES MONUMENTS DÉCRITS OU INDIQUÉS DANS CE VOLUME ET DES VILLES OU LOCALITÉS OÙ ILS SE TROUVENT

[1] *Mauritanie.* — [2] *France.* — [3] *Allemagne.* — [4] *France.* — [5] *Syrie.* — [6] *Syrie.*

[1] *Afrique.* — [2] *France.* — [3] *Palestine.* — [4] *France.*

N

O

P

R

[1] *France.* — [2] *Algérie.* — [3] *Algérie.* — [4] *Autriche.*

S

[1]) *Syrie.* — [2]) *Syrie* — [3]) *Syrie.*

T

V

[1] *Asie mineure.* — [2] *Allemagne.*

---

[1]) *Dalmatie.* — [2]) *Syrie.* — [3]) *Syrie.*

TABLE DES MONUMENTS

ÉTUDIÉS DANS CE VOLUME
CLASSÉS PAR CATÉGORIES ET CHRONOLOGIQUEMENT

ÉGLISES

ENCORE EXISTANTES, EN TOUT OU EN PARTIE.

PORTES ET PORCHES.

SYRIE	Églises, maisons et châteaux,	VIe ou VII e siècle,	Fig. 21-24	Pag. 78
CIMILITE	Saint-Félix	VIII e	27	84
ROME	Saint-Clément-au-Cœlius	IX e	94	173
ALLIATE	Église paroissiale	»		214
TORCELLO	Cathédrale	»		66
VENISE	Saint-Marc	»	139	266
AQUILÉE	Cathédrale	XI e	170	317

CRYPTES PRESBYTÉRALES.

BRESCIA	Saint-Sauveur	VIII e siècle	Fig. 63, 64, 68	Pag. 133
»	Rotonde	»	112, 113	202
VENISE	Saint-Marc	IX e		63
MILAN	Saint-Vincent-in-Prato	»		128
ALLIATE	Église paroissiale	»	129	238
CAPOUE	Saint-Michel	»	101	180
VENISE	Saint-Zacharie	IX e ou X e		280

BALUSTRADES DE CHŒUR

(PARAPETS, PETITS PILASTRES, ETC.)

ROME	Saint-Clément-au-Cœlius	VI e siècle	Fig 8	Pag. 37
»	Sainte-Marie-in-Cosmédin	»		156
MONZA	Saint-Jean	»	11	53
VENISE	Saint-Marc	VII e	18	74
ATHÈNES	Vieille Cathédrale	VIII e	19	77
CIMILITE	Saint-Félix	»	28	85
CIVIDALE	Cathédrale	»	35	96
»	Sainte-Marie-in-Valle	»	38, 39	103
TORCELLO	Musée Provincial	»	41	107
VENISE	Saint-Augustin	»	42	108
»	Dépôt de M.r Dorigo	»		107
MONSELICE	Musée communal	»	49	116
VÉRONE	Musée Archéologique	»		113
VICENCE	Musée	»		115
BRESCIA	Musée Chrétien	»	65, 67	137
MILAN	Musée de Brera	»	58	128
ALBENGA	Baptistère	»	72	142
FERRARE	Université	»	52	120
MODÈNE	Cathédrale	»		121
SPOLÈTE	Campanile de la Cathédrale	»	74	144
NARNI	Saint-Oreste	»		146
VILLANOVA	Église saint-Pierre	»	108	192
ROME	SS.-Apôtres	IX e		174
»	Sainte-Marie-au-Trastévéré	»	93 a-c	172
»	Saint-Marc	»		170
»	Sainte-Marie-in-Ara-Cœli	»		177
»	Sainte-Agnès-hors-les-Murs	»	95	174
»	Saint-Saba	»		30
»	Saints-Quattro-Coronati	»		174
»	Saint-Jean-de-Latran	»		170

AMBONS.

CIBORIUMS.

AUTELS.

CHAIRES ÉPISCOPALES.

BAPTISTÈRES.

AQUILÉE	Près de la Cathédrale	IVe siècle		Pag. 317
GRADO	Près de la Cathédrale	VIe		112
TORCELLO	Près de la Cathédrale	VIIe	Fig. 156	284
POLA	Autrefois près de la Cathédrale	IXe		194
ALLIATE	Près de l'Église paroissiale	»	128, 131	237
BIELLA	Près de la Cathédrale	IXe ou Xe	132	241

VASQUES BAPTISMALES

CIVIDALE	Cathédrale	VIIIe siècle	Fig. 31	Pag. 93
VENISE	Musée	»	44	110
ADRIA	Église de la Tomba	»		116
TOSCANELLA	Sainte-Marie-Majeure	IXe		180

CIBORIUMS BAPTISMAUX

CIVIDALE	Cathédrale	VIIIe siècle	Fig. 31-34	Pag. 93
POLA	Autrefois dans le baptistère	IXe	110	197

CLOCHERS (CAMPANILES)

RAVENNE	De plusieurs églises	VIe siècle		Pag. 235
MILAN	Saint-Satire	IXe	Fig. 127	213
CAORLE	Cathédrale	XIe		313

SARCOPHAGES ET ÉPITAPHES

VENISE	Saint-Marc	VIe siècle		Pag. 63
RAVENNE	Saint-Vital	»		27
»	Cathédrale	»		27
»	Saint-Apollinaire-in-Classe	VIe ou VIIe	Fig. 3	26
VENISE	SS.-Jean-et-Paul	»	16	64
»	Musée du Palais Ducal	VIIe	17	65
RAVENNE	Saint-Apollinaire-in-Classe	VIIIe	3, 6, 103	26
PAVIE	Palais Malaspina	»	69	140
MURANO	Cathédrale	»	45	111
OSIMO	Cathédrale (?)	»		143
RAVENNE	Saint-Apolinaire-in-Classe	IXe	105	187
»	Musée archiépiscopal	»		184
»	Tombeau de Braccioforte	»		188
MILAN	Saint-Ambroise	»	116	206
VENISE	Palais Ducal	»		165
»	Séminaire Patriarcal	»		283
MURANO	Musée	»		111
IESOLO	Cathédrale	»		289
POLA	Cathédrale	»		183

" COLLECTION ONGANIA „

D'OUVRAGES ORIGINAUX ITALIENS D'HISTOIRE ET D'ART

Traduits en langues étrangères

« HISTOIRE DE L'ART À VENISE »

1. La Basilique de Saint-Marc. Texte de l'ouvrage. Un vol. gr. in-4.° imitation de l'ancienne typographie Vénitienne, avec traduction en français par Alf. Cruvellié . . . . Prix 95 fr.
2. The Basilique of Saint-Mark in Venice. Text of the work. 1 vol. in large 4.° imitation of the old Venetian Typography, and English translation by William Scott, 1889 . . . . Prix 95 fr.
3. Documents pour l'histoire de l'auguste Basilique de Saint-Marc de Venise etc., 1 vol. gr. in-4.°, XXXII-400 pages avec gravures, 1 chromo et 124 fac-similés . . . . Prix 90 fr.
   — *Aperçu des matières contenues dans le dit volume, dans la brochure intitulée* « Un coup d'œil sur la Basilique et sur les Documents *etc.* » *par Alf. Cruvellié* (Gratis).
   — *A glance at the Historical Documents* relating to the Basilica of Saint-Mark in Venice by W. Scott in 8.° Venice 1887 (Gratis).
4. Le Trésor de Saint-Marc de Venise, 100 planches gr. in-4.° Texte par le chan. A. Pasini, avec l'édition française par E. Molinier, attaché au Musée du Louvre, 1889 . . . . Prix 320 fr.
5. La Pala d'oro en 6 planches Chromo (pl. XV à XX du Trésor). Texte par G. Veludo), traduit en Français par Alf. Cruvellié. Venise 1888 . . . . Prix 50 fr.
6. The Pala d'oro, 6 cromolithographied plates (pl. XV-XX of the Treasury). Text by G. Veludo, English translation by William Scott. Venice 1888 . . . . Prix 50 fr.
7. Brown H. F. — *The Golden Temple of the Lagoons.* (now in the press).

---

8. « *Histoire de l'art à Venise* » Le Palais Ducal. Recherches historiques et critiques par M. le Profess. Camille Boito. (en préparation).

---

9. « *Histoire de l'Art à Venise* » — *La Renaissance*. Les Précurseurs, la période de transition et la période Lombardesque, S. Giobbe, l'Église des Miracles, Scuola de Saint-Marc, Monuments, Palais etc. Recherches historiques et critiques par M.r le Prof. Pietro G. Paoletti — (en cours de publication).

---

10. L'ARCHITECTURE EN ITALIE DU VIe AU XIe SIÈCLE. Recherches historiques et critiques par le Prof. Raphaël Cattanéo. Traduit par M.lle Le Monnier. Un beau vol. in-8.°, avec 170 vignettes. Venise 1889. Prix 15 fr.

---

11. MOLMENTI P. G. — *La vie privée à Venise depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République*, IIe édition, revue et augmentée — (en cours de publication).
12. « *Private life in Venice from the earliest times till the fall of the Republic* ». English translation from the last edition augmented and corrected of P. G. Molmenti's work « *Storia di Venezia nella vita privata* » — (now in the press).

---

13. URBANI DE GHELTOF. G. M. — *Traité historique et technique de la fabrication des dentelles vénitiennes (Venise-Burano)*, in-12.°, avec 7 planches et 26 vignettes, traduction en français par Alf. Cruvellié. Venise 1878 . . . . Prix 15 fr.
14. URBANI DE GHELTOF G. M. — *Trèatise on the technical history of the manufacture of Venetian Laces (Venice-Burano)*, in-12.°, with 7 engravings in fac-simili and 27 vignettes, translated by Lady Layard. Venice 1888 . . . . Prix 15 fr.

---

15. *Recueil des Margelles de Puits à Venise (Vere da Pozzo)*. Style Byzantin-Moyen âge-Rensaisance — XVIIe et XVIIIe siècles. Reproduction en héliotypie, 260 planches, — Deux Portefeuilles grand in-4.° reliées en toile. Venise 1889 . . . . Prix. 200 fr.
Texte : *Recherches historiques et critiques* par le Prof. C. Boito, trad. en français par Alf. Cruvellié — (en cours de publication).

FRANCO G. — *Habiti delle donne venetiane ou costumes des femmes vénitiennes, Venise MDCX*. Texte Italien, Français, Allemand et Anglais, reproduction par l'héliotypie d'après l'original existant au Musée Correr. Venise 1878, 1 vol. in-4.° (45 planches) en toile, riche, Prix 40 fr.

Franco G. — *Habiti d'huomeni venetiani ou costumes des gentilshommes vénitiens* avec la procession de la Seigneurie Sérénissime et autres événements extraordinaires, savoir: triomphes, fètes et cérémonies publiques de la très noble ville de Venise, MDCX. Texte Italien, Français, Allemand et Anglais, reproduction par l'héliotypie d'après l'original existant à la Bibliothèque Marciane. Venise 1878, 1 vol. in-4.° (45 planches) en toile, riche . . . . Prix 40 fr.

Tiepolo. — *Les fresques de la villa Valmarana de Vicence.* Étude de P. G. Molmenti, reproduction par C. Jacobi. Un magnifique volume in-folio, contenant 58 planches, frontispice, portrait de Tiepolo et vignettes dessinés par le peintre vénitien G. Favretto. Couverture en toile . . . . Prix 150 fr.
— La traduction en français sera remise gratuitement.

Fac-similé des miniatures contenues dans le Bréviaire Grimani conservé à la Bibliothèque royale de Saint-Marc à Venise, — Manuscrit. Texte traduit en français par M. L. De Mas Latrie. Venise 1880. — L'ouvrage complet de 112 planches (photographie) in-4.° avec texte, 4 planches en chromolithographie et portefeuilles . . Prix 250 fr.

Van Dyck. — Portrait des Princes, grands hommes, savants, peintres, sculpteurs, ainsi que des amateurs de la Peinture, peints d'après nature au nombre de cent par Antoine Van Dyck, peintre, et gravés à à ses frais. Gillis Hendricx d'Anvers a exécuté ces gravures en l'année 1546. Venise 1878. 100 planches in-folio, papier de Hollande, portrait-titre, préface, table et couverture en parchemin. Tirage de 110 exemplaires . . . . Prix 100 fr.

Des Croisades en Terre Sainte, extrait de la Cronologia Magna existant dans le manuscrit CCCXCIX de la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, publié sous les auspices de la Société pour l'illustration des monuments latins en Orient, et par les soins du professeur *Georges Martin Thomas* bibliothécaire de Munich, Édité par Ferd. Ongania. Venise 1879. Tirage de 160 exemplaires . . . . . Prix 50 fr.

Sammlung Mitelalterlicher Welt-und Seekarten italienischen. Ursprungs und aus Italienischen Bibliotheken und Archiven, herausgegeben und erläutert von Dr. Theobald Fischer o. ö. Prof. der Erdkunde an der Universität Marburg, in-8.° 254. S Venedig 1886. Prix 12 fr.

Art Italien décoratif et Industriel

Revue publiée sous le patronage du Ministère de l'Agriculture, de l'Industrie et du Commerce.

— *La Revue paraîtra une fois par mois.* —

Chaque numéro — comme les suivants — contiendra:

Huit pages de texte avec vignettes, format 30 × 44. — *Avec la traduction française - in-4 - par M. Le Monnier, ancien Professeur de l'Université.* — Deux planches en Héliotypie en noir. — Une planche en Héliotypie colorée. — Une planche en Chromolithographie et six feuilles, format 60 × 88. — Tout autour un encadrement, des motifs de grandeur naturelle qui reproduiront les sujets dont traite la partie illustrée.

Tous les dessins et tous les documents seront, sans exception, inédits.

La souscription est obligatoire pour une année et de 40 fr. pour l'Italie — de 46 fr. pour l'étranger.

Le Programme de la Revue de l'Art Italien sera envoyé à quiconque en fera la demande.

Portefeuille des arts décoratifs en Italie

Recueil de sujets reproduits d'après nature en héliotypie.

Ce recueil paraitra tous les trois mois par fascicule de 24 planches en héliotypie: format 44 × 30. — Chaque année, qui formera un volume de 96 planches, avec frontispice et table, sera à la fin réunie dans un portefeuille de toile.

La souscription est obligatoire pour une année, de 40 fr. pour l'Italie, et de 44 fr. pour l'étranger.

Ongania. — CALLI E CANALI. *Les Rues et les Canaux de Venise.* 100 Héliogravures d'après nature, grand format, avec notes historiques et artistiques par P. G. Molmenti.

L'ouvrage se composera de dix livraisons au prix chacune de 12 frs, payables au fur et à mesure de leur apparition mensuelle.

La souscription à l'ouvrage complet. — Cent Planches — paiement d'avance . . . . prix 100 frs.

Frais de port Union postale . . . . 10 »

— *En préparation* —

Ongania. — CALLI E CANALI. *Dans les Iles des Lagunes de Venise.* Héliogravures d'après nature, grand format, avec notes historiques et artistiques par des Écrivains Vénitiens.